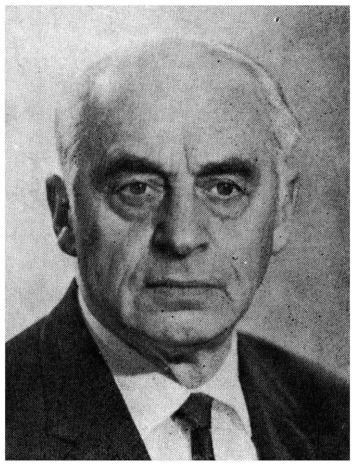
ИСКУССТВО КИНО 1

1973

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 75-летием

КАУФМАНА МИХАИЛА АБРАМОВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, оператора и режиссера, снимавшего выпуски «Киноправды», фильмы «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом» и другие работы Дзиги Вертова, поставившего ряд документальных и научно-популярных фильмов



с 80-летием

ХАНЖОНКОВУ ВЕРУ ДМИТРИЕВНУ, заслуженного работника культуры РСФСР, киноведа, научного сотрудника Госфильмофонда СССР

с 50-летием

ГАЙДАЯ ЛЕОНИДА ИОВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, поставившего фильмы «Долгий путь» (совместно с В. Невзоровым), «Пес Барбос и необычный кросс», «Самогонщики», «Деловые люди», «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука», «Двенадцать стульев» и другие

ИСКУССТВО КИНО 1
1973

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — Любовь Орлова в фильме «Скворец и Лира» (режиссер Г. Александров, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
Кинематографисты — лауреаты Государственных премий СССР
2
Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза (письмо участников III пленума Союза кинематографистов СССР)

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН
3
Л. Кулиджанов Задачи Союза кинематографистов СССР в свете Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»
20
Кинематографисты—лауреаты премий Ленинского комсомола за 1972 год

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ
21
Л. Аннинский Их кровью...
33
В. Кичин Мысль и орнаментика
43
М. Алигер Жаркая погода в Британии
51
Борис Слуцкий Кюхельбекер, а не Кюхля
54
Г. Рошаль Всегда весна...

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ
56
С. М. Эйзенштейн. Из неосуществленных замыслов. [Капитал]
72
Сергей Юткевич «...В пароходы, в строчки и в другие долгие дела...»
80
М. Шатерникова Художник революции в кривом зеркале левацкого демагога
86
Москва, Эйзенштейну
87
Три вопроса трем режиссерам
88
Григорий Козинцев Пространство трагедии
97
И. Вайсфельд Ученый, критик, драматург

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ
99
Е. Евстигнеев, А. Миронов, А. Папанов, К. Сорокин, В. Этуш Как важно быть веселым

ЗА РУБЕЖОМ
108
А. Медведев, Д. Шацилло Кинематограф Азии и Африки: успехи, надежды, проблемы...
132
Р. Юренев ...И томление духа
152
В. Кривуля «Подпольщики» в кинематографическом салоне
157
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ
165
Алексей Спешнев Хроника ночи
191
ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Cinéastes — State prize winners (page 1).
From the Decision of the Central Committee of CPSU and the Council of Ministers of the USSR about the awarding the 1972 State prizes.
To the Central Committie of CPSU (page 2).
The letter by the participants of the III plenum of the Cinematographists' Union Board.

THE TIME AND THE SCREEN

Lev Kulijanov The Tasks of the Cinematographists' Union in Connection with the Decision of the Central Committee of CPSU «About the Measures Directed Towards Further Development of the Soviet Cinematography» (page 3).
Report of the first secretary of the Cinematographists' Union Board at the Board's plenum.
Cinéastes — 1972 Lenin Komsomol prize winners (page 20).
From the Decision of the Central Committee of LYCLSU about the awarding the 1972 Lenin Komsomol prizes.

NEW FILMS

Lev Anninsky With their Blood... (page 21).
Review of the film «The Dawns Are Quiet Here...» (M. Gorky Film Studios).
Valery Kitchin The Thought and The Decorative Patterns (page 33).
Review of the film «The Necklace for My Beloved» (Gruziafilm).
Margarita Aliger Hot Weather in Britain (page 43).
Review of the film «Britain's Fogs» (Cenrtal TV, Art group «Ekran»).
Boris Slutsky Küchelbecker, Not «Küchlya» (page 52).
Review of the film «While Fire of Freedom Burns In Us» (Sverdlovsk Film Studios).

Grigory Roshal Always Spring (page 54).
To the 70th anniversary of Grigory Alexandrov's birth.

THEORY AND HISTORY

MEMOIRS AND PUBLICATIONS

S. M. Eisenstein. From the Unrealized Plans (page 56).
Publication of the papers of 1927—28 with the draft plans fof the film «Das Kapital».
Sergei Yutkevich «...Into Ships, and Lines, and Other Lasting Things..» (page 72).
The Chairman of the Eisenstein memorial comission tells about the studying of Eisenstein's work during the last decade.
Marianna Shaternikova The Artist of the Revolution in the Distorting Mirror of the Leftish Demagogue (page 80).
Polemic article directed against anti-historic views on Eisenstein's work by Jean-Luc Godard.
S. Eisenstein, Moscow (page 83).
Publication of letters to Eisenstein.
Three Questions to Three Directors (page 87).
The questions of the «IK» questionnaire are answered by Krzistof Zanussi, Velko Bulajic and Mrinal Sen.
Grigory Kozintsev The Space of Tragedy (page 88).
Director about the shooting of «King Lear» (finishing).
Ilya Vaisfeld V. B. Shklovsky is 80 (page 97).
To the jubilee of the famous writer and cinéaste.

THINKING ALOUD

Evgeny Evstigneev The Importance of Being Merry (page 99).
Andrey Mironov *Anatoly Papanov* *Konstantin Sorokin* *Vladimir Etush* Popular Soviet comic actors about the nature of laughter in cinema.

ABROAD

Armen Medvedev *Dmitry Shatsillo* Cinema of Asia and Africa: Successes, Hopes, Problems... (page 108).
Present state of the Afro-Asian cinema as presented at the Tashkent and Karthagen film festivals in 1972.
Rostislav Yurenev ...And Vexation of Spirit (page 132).
Notes on the XIX Festival in Pula (Yugoslavia, 1972).
Vladimir Krivulya «Undergound» in the Cinematographic Salon (page 152).
Critical review of the book by Parker Tyler «Underground Film:A Critical History».
From Everywhere (page 157).

SCRIPT

Alexey Speshnev Chronicle of a Night (page 165).

FILMOGRAPHY (page 191).

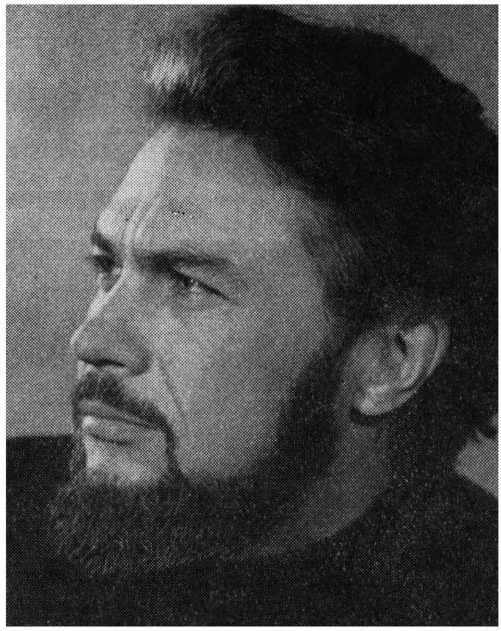
Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. А-11808. Подписано к печати 25/XII-72 г. Формат бумаги 70+90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 44200 экз. Заказ 1918. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Из Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР о присуждении Государственных премий СССР в области литературы, искусства и архитектуры 1972 года

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложение Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1972 года:

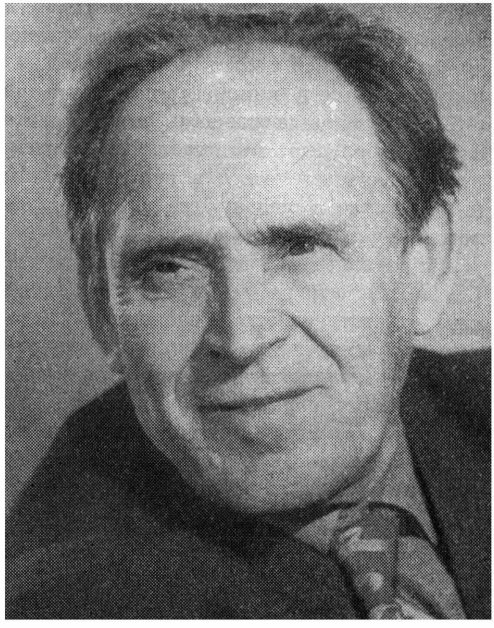
... В ОБЛАСТИ КИНЕМАТОГРАФИИ

АЛИКОВУ Юрию Ивановичу, автору сценариев, СОБОЛЕВУ Феликсу Михайловичу, заслуженному деятелю искусств Украинской ССР, режиссеру, ПРЯДКИНУ Леониду Федоровичу, оператору — за научно-популярные фильмы «Язык животных» и «Думают ли животные?» производства Киевской киностудии научно-популярных фильмов.



Ю. И. Аликов

Ф. М. Соболев



Л. Ф. Прядкин

Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза

Советские кинематографисты, собравшиеся на пленум Правления Союза кинематографистов СССР, посвященный задачам Союза в свете Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», выражают Центральному Комитету партии сердечную благодарность и признательность за неоценимую помощь, оказанную работникам кино в решении важнейших идеологических, эстетических и производственных задач развития «важнейшего из всех искусств».

На всех этапах развития советского кино, от его рождения до наших дней, кинематографисты Страны Советов ощущают поддержку и внимание Коммунистической партии, великому делу партии посвящают свой творческий труд. Именно эти взаимоотношения партии и кино оказались той основой, на которой возникли шедевры социалистического киноискусства, открывшие новую страницу в истории мировой культуры. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» является развитием ленинской традиции, надежной теоретической базой и конкретной рабочей программой для дальнейшего подъема нашего киноискусства, повышения его идейно-художественного уровня.

Перед лицом возросших задач, которые с такой полнотой и конкретностью изложены в Постановлении, мы отчетливо сознаем недостатки в своей работе. Глубоко справедливы критические замечания в адрес Союза кинематографистов СССР, указания о том, что нами недостаточно используются предоставленные нам возможности для совершенствования советского киноискусства.

Мы заверяем ЦК КПСС, что первоосновой наших планов, всей деятельности организаций Союза кинематографистов будут рекомендации ЦК КПСС — способствовать повышению чувства ответственности у работников кино, направлять внимание мастеров экрана на актуальные проблемы коммунистического строительства, воспитывать боевое чувство непримиримости ко всем проявлениям буржуазной идеологии, поддерживать все подлинно новаторское, талантливое, подвергая принципиальной критике неверные тенденции в наших фильмах и слабые в идейно-художественном и профессиональном отношении произведения.

Мы заверяем Центральный Комитет КПСС, что работники многонациональной советской кинематографии отдадут все свои творческие силы, вдохновение, жар своего сердца служению народу, выполнению задач, поставленных перед нами партией, дальнейшему повышению активности нашего искусства в строительстве коммунистического общества.

Единогласно принято 5 октября 1972 года на III пленуме Правления Союза кинематографистов СССР, посвященном обсуждению задач Союза в свете Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Задачи Союза кинематографистов СССР в свете Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»

Доклад на III пленуме Правления Союза кинематографистов СССР

Л. Кулиджанов

Сейчас во всех кинематографических организациях внимательно изучается и горячо обсуждается Постановление Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Чувства и мысли, вызываемые им у кинематографистов, многообразны и многозначны. Это прежде всего благодарность Центральному Комитету за подлинно ленинскую заботу о самом важном из всех искусств. Это новое, обогащенное партийной мыслью понимание общественной роли кинематографа, которому мы с вами посвятили свою жизнь. Это не лишенные горечи мысли о недостаточном использовании его поразительных возможностей. Это творческое беспокойство о том, чтобы одобрение Постановления — а оно единодушно — сопровождалось возрастающей активностью кинематографистов, настойчивой и эффективной работой по его практическому выполнению.

Советские кинематографисты воспринимают и осмысливают новое Постановление Центрального Комитета в историческом контексте плодотворной традиции партийного руководства искусством.

В 1907 году В. И. Ленин говорил, что кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, но когда массы овладеют кино и оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, оно явится одним из могущественных средств просвещения масс. Через десять лет такое время пришло. Революция освободила художника от необходимости угождать прихотям царского двора, вкусам и причудам буржуазии, требованиям рынка. Советское государство стало его защитником и заказчиком. Создались новые условия для приближения искусства к народу и народа к искусству. Начали складываться новые взаимоотношения между художником и государством.

«Каждый художник, — говорил тогда Ленин, — всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, в независимости ни от чего.

Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты».

Уже на ранних этапах развития советской кинематографии планомерное руководство приобретало самые разнообразные формы. Я хотел бы напомнить участникам пленума указания Ленина Луначарскому и другим работникам культурного фронта об очищении кинорепертуара от буржуазной пошлости и соединении в нем увеселительных картин с картинами пропагандистского содержания, о развитии хроники и образной публицистики, о создании увлекательных фильмов, дающих куски жизни и проникнутых коммунистическими идеями.

Ленинские идеи об использовании кино для коммунистического просвещения и воспитания масс послужили основой для ряда решений и документов партии по вопросам развития кинематографии. Эти идеи воплощаются и в повседневной деятельности партийных и государственных органов.

В 1925 году правительственная комиссия по организации празднования 20-летия первой русской революции заказала молодому режиссеру С. М. Эйзенштейну фильм о 1905 годе. В результате появился «Броненосец «Потемкин». По государственному заказу созданы такие ленты, как «Октябрь» того же Эйзенштейна, «Щорс» Довженко, «Ленин в Октябре» Ромма и многие другие шедевры, которыми по праву гордится наша кинематография.

История советского кино с неоспоримостью свидетельствует о том, что соединение и слияние идеологических и эстетических требований партии с устремлениями художника неизменно становится творческой силой искусства. Ведь требования эти обогащают искусство опытом революционной борьбы и коммунистического созидания, завоеваниями партийной мысли, помогают яснее видеть жизнь народа,

полнее и глубже понимать ее. Они глубоко отвечают самой природе искусства социалистического реализма, умножают его силу в познании жизни и воздействии на жизнь.

Соединение идеологических и эстетических требований партии с творческими устремлениями советских кинематографистов — реальность развития нашего общества, одно из многих выражений его морально-политического единства. И если мы сегодня с научной обоснованностью говорим о том, что в нашей стране сложилась новая историческая общность — советский народ, то бесспорно, что составной частью этой великой общности является сплочение деятелей многонациональной советской культуры вокруг партии Ленина.

Сознательное, по высокому велению разума и сердца, служение делу партии, партийность художественного творчества определяют все лучшее, что создается в нашем кино, определяют самые сокровенные устремления, помыслы и чувства советского кинематографиста.

Действенная, обогащающая искусство сила партийных решений связана с тем, что они основаны на глубоком анализе процессов общественного развития, выражают потребности исторического момента, тенденции и перспективы самой художественной жизни советского общества.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» входит в нашу жизнь вместе с другими партийными документами последнего времени, посвященными вопросам идеологической работы, политического воспитания масс, народного образования и повышения культурного уровня трудящихся. Они взаимосвязаны, эти важнейшие документы, — в них развивается и конкретизируется выработанная XXIV съездом партии программа коммунистического строительства и воспитания нового человека. XXIV съезд подчеркнул,что в современных условиях резко усилилась роль такой сферы классовой борьбы между социализмом и капитализмом, как экономическое соревнование двух мировых систем. На съезде была выдвинута задача органического соединения достижений научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства.

«Великое дело — строительство коммунизма,— указывал Л. И. Брежнев в Отчетном докладе на XXIV съезде партии, — невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека. Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы».

На съезде подчеркивалось, что большая роль в удовлетворении духовных потребностей общества, в формировании коммунистического мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений и общей культуры принадлежит литературе и искусству.

К настоящему времени созданы реальные возможности для дальнейшего повышения этой роли. Вырос культурный уровень трудящихся, выросли и усложнились их эстетические запросы. Небывало увеличилось распространение и потребление художественных ценностей. В частности, кинофильмы только в кинотеатрах ежедневно смотрит свыше 13 миллионов зрителей, десятки миллионов смотрят их по телевидению. Расширились производственная база и прокатная киносеть. Во всех республиках сформировались сильные коллективы профессиональных кинематографистов, посвятивших свою жизнь в искусстве служению делу партии, делу коммунизма.

На основе научного анализа всех этих реальностей ЦК КПСС и оценивает положение дел в кинематографии, намечает задачи ее дальнейшего развития, более полного использования ее возможностей в коммунистическом строительстве, воспитании нового человека, в идеологической борьбе.

В соответствии с ленинскими принципами, определяющими стиль работы партии, задачи эти не просто формулируются — их осуществление обеспечивается рядом конкретных мер, помогающих практически решать многосложные проблемы кинематографического творчества и производства. Постановление Центрального Комитета — это глубокий теоретический документ и практическая программа развития советской кинематографии.

Для того, чтобы наша с вами работа по выполнению Постановления ЦК, а работа предстоит большая, была по-настоящему плодотворной, мы должны трезво проанализировать наши успехи и недостатки, поднимаясь от оценки отдельных фактов к пониманию кинематографического процесса.

За время, прошедшее после XXIV съезда партии, нашими кинематографистами создано немало интересных произведений, свидетельствующих об активных поисках новых тем и художественных решений. Завершена киноэпопея «Освобождение», созданию которой коллектив под руководством Ю. Озерова посвятил несколько лет напряженной работы. Поставлены фильмы «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко, «Укрощение огня» Д. Храбровицкого, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, «Невестка» Х. Нарлиева, «Ждем тебя, парень!» Р. Батырова, «Лэутары» Э. Лотяну. Упорно работающий над важнейшими темами современности С. Герасимов

вслед за фильмом «У озера» поставил фильм «Любить человека». Многонациональную советскую кинематографию обогащают своими талантливыми фильмами рижские документалисты, мультипликаторы Эстонии, украинские мастера научно-популярного кино. Телевизионные фильмы грузинских кинематографистов «Кувшин», «Серенада», «Мужской хор», «Футбол без мяча», «Пекари» приобрели ныне всемирную известность.

Уже этот краткий перечень наиболее примечательных явлений кинематографической жизни последнего времени отчетливо показывает, что советское киноискусство развивается творческими усилиями кинематографистов разных национальностей. И это обстоятельство, свидетельствующее об успешном развитии кинематографии в союзных республиках, хочется особо подчеркнуть в канун 50-летия образования Союза Советских Социалистических Республик.

Можно было бы назвать здесь и другие произведения, которые мы по праву записываем в свой актив. Но читая и перечитывая Постановление ЦК КПСС, каждый из нас понимает, как важно нам сейчас сосредоточиться на недостатках кинематографии, на ее неиспользованных возможностях и нерешенных задачах.

В самом начале содержащегося в Постановлении ЦК анализа работы советских кинематографистов говорится о том, что «кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности». Это вполне естественно и закономерно, что такое критическое замечание выдвинуто на первый план. Художественное воплощение процессов современной жизни, образа современника всегда было одной из главных задач советского кинематографа. Фильмы на современную тему — острые, проблемные, отражающие движение нашего общества — всегда, что называется, «делают погоду» в нашем кинематографе — так было и в 30-е годы, во времена «Встречного», «Великого гражданина», «Члена правительства», так было и позже, во времена «Председателя», «Твоего современника», «Девяти дней одного года», так должно быть и теперь.

Если проанализировать репертуар последних полутора лет только по названиям и аннотациям, можно прийти к выводу, что современная тема занимает ведущее место в нашем кинематографе. Исключая детективы и фильмы для детей, вышло около 45 картин, действие которых происходит в наши дни. Однако, когда перечитываешь их список, неизбежно убеждаешься, что многие названия недавно просмотренных фильмов уже звучат как незнакомые — они не оставили никакого следа в душе. Этот список — не количество даже, а именно качество картин на современную тему (хотя и по количеству их могло бы быть больше)—показывает, что пока наш кинематограф мало делает для того, чтобы правдиво и глубоко показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, важные изменения в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства, советской интеллигенции.

Возьмем тему рабочего класса — основной созидательной силы нашей страны. О теме этой у нас немало сказано и написано.

Но сдвинулось ли хоть на сколько-нибудь ее решение? Появился ли на экране хоть один образ, о котором мы могли бы сказать: да, это рабочий человек, подлинный герой сегодняшнего дня. Да, это герой, воплощающий в своем духовном и нравственном облике, в своем жизненном поведении черты и особенности тех рабочих, о которых Л. И. Брежнев говорил на съезде профсоюзов: «Передовой рабочий сегодня — это человек, обладающий глубокими знаниями, широким культурным кругозором, сознательным и творческим отношением к труду, он чувствует себя хозяином производства, человеком, ответственным за все, что происходит в нашем обществе. Такой рабочий политически активен, он нетерпим к расхлябанности и безответственности, к любым недостаткам в организации производства. Он непримиримый враг всякого мещанства, любых пережитков прошлого в сознании и поведении людей.

Идеалы партии, идеалы коммунизма стали для такого рабочего сутью всего его мировоззрения, они определяют его поступки, его отношения с людьми, всю его жизненную линию».

Можно спорить о том, насколько верно на последнем фестивале фильмов о жизни и труде рабочего класса, проведенном в г. Горьком, в едином конкурсе были показаны и документальные и художественные ленты. Но тот факт, что ни одна, буквально ни одна из показанных там восьми игровых картин не снискала признания рабочего зрителя и не была отмечена жюри, не может не вызвать тревоги. Люди не увидели на экране себя, своих проблем, порожденных сегодняшней жизнью конфликтов. Труд как основа жизни и социального роста людей в этих фильмах стал лишь фоном, лишь признаком места действия. Рассказ о подлинно сложной, исполненной внутреннего драматизма действительности был подменен частностями, облегченными, главным образом, семейно-бытовыми историями. На наших глазах произошла очевидная «мелодраматизация» (если можно так выразиться) рабочей темы. В принципе, конечно, и се-

мейный конфликт может иметь выход в большую общественную тему. Вспомним «Высоту» или «Весну на Заречной улице» — в их сюжетах преобладающую, если не главную роль играла любовная линия. Но Николай Пасечник и Катя из «Высоты» — это два отношения к жизни, к людям, к труду; любовь Саши Савченко и молодой учительницы из «Весны на Заречной улице» не укрыта от забот и событий реальной жизни, напротив, именно через эту жизнь лежит путь героев друг к другу. Сведение же нравственного конфликта до уровня узкосемейного, как это, например, случилось в таких лентах, как «Седьмое небо» или «Нюркина жизнь», сузило «рабочую емкость» фильмов, привело к односторонности в изображении жизни.

Парадоксальность несовпадения намерений и фактических свершений во многих новейших фильмах состоит в том, что наисовременнейшие по внешним приметам и антуражу сцены из рабочей жизни на поверку оказываются недостаточно современными, образы рабочих проигрывают в жизненности и обобщающей силе в сравнении с героями таких документальных лент, как «Нарынский дневник», или телевизионного фильма «Шахтеры». Видно, что авторы сценариев и постановщики художественных фильмов, о которых идет речь, знают рабочую жизнь весьма приблизительно — по смутным воспоминаниям о вчерашнем и полутуристским поездкам на сегодняшние заводы. Видно, что творческая мысль создателей фильмов скользит поверху, улавливая лишь внешние приметы изображаемых явлений, «за кадром» остаются глубинные перемены на производстве, в жизни и духовном облике рабочих, создающих материально-техническую базу коммунизма, решающих вместе с инженерами и учеными сложнейшие проблемы научно-технической революции.

Неумение, а иногда и нежелание авторов вникнуть в суть социальных процессов стало главным тормозом на пути к художественному исследованию жизни. И характерно, что конфликты второстепенные, камерные все ловчее и ловчее мимикрируют под социальные, а второй план, фон (к тому же недостаточно разработанный), становится внешним прикрытием мелкотемья. Скажем, в фильме «Седьмое небо» рабочая тема представлена лишь спецовками, в которые обрядили артиста Рыбникова и членов его бригады, кстати, оставленных на периферии повествования. Главное-то ведь в фильме — перипетии сюжета про красивую женщину неизвестной профессии, про любовь «с первого взгляда», про несложившуюся семейную жизнь. А ведь и монтажника Пасечника и сталевара Сашу Савченко играл тот же Николай Рыбников. Ну да, тогда за ним было обаяние молодости, но теперь-то он вступил в пору творческой зрелости, и в его силах сыграть роль, которой мы ждем от него и о которой он сам мечтает. Я знаю историю создания этого фильма, знаю, какую энергию пришлось приложить и Алле Ларионовой и Николаю Рыбникову, чтобы добиться этой работы, найти режиссера и т. д. и т. п. Они шли на это не от хорошей жизни, а от долгого простоя, в котором, как это ни парадоксально, находятся и многие другие наши хорошие и любимые зрителем актеры.

Не удалось спасти положение в фильме «Нюркина жизнь» и такому актеру, как Олег Ефремов, исполняющему центральную роль горнового. И опять же, помимо недостатков режиссуры, все или почти все упирается в сценарий. По ходу сюжета мы узнаем, что героиня фильма, молоденькая кондукторша, не любит своего мужа, а любит роковой любовью горнового и в конце концов уходит к нему. Но чем жив этот человек (мы знаем только, что любит он свою «Домну Ивановну» так же сильно, как Нюрку), в чем проявляет себя как личность 70-х годов, какие проблемы и какие страсти владеют его душой? Фильм не дает ответа на эти вопросы, и герой оказывается пустым, и неинтересным в нем становится все, даже его любовь.

Я не хочу отказывать авторам этих двух фильмов в добрых намерениях. Больше того, воплощение на экране современной темы—дело чрезвычайно сложное. Но очевидно и то, что главное направление поисков должно быть нацелено на исследование процесса формирования личности и его неразрывной связи с делом, трудом, окружающей жизнью во всем ее многообразии и сложности.

Не лучше обстоит дело и с кинематографической разработкой тем колхозной жизни. В 1971—1972 годах вышло 12 фильмов, затрагивающих жизнь села, но именно затрагивающих, — ни в одном из них по-настоящему не поставлены, не разрабатываются острые вопросы подъема сельского хозяйства, не показано с необходимым вниманием и глубиной то новое, чем живут сегодня люди деревни.

В большинстве своем фильмы о деревне посвящены все тем же моральным темам. Но ведь моральные темы, даже очень важные, неизбежно обедняются, мельчают, когда они берутся поверхностно, вне глубоких процессов развития жизни, характера современника.

В фильме «Клав — сын Мартина» авторы вроде бы ставят очень актуальную проблему — оставаться сельской молодежи в деревне или ехать в город, но решают ее неубедительно, так как уходят от острой социальной основы конфликта между молодым трактористом и председателем колхоза.

В «Крутизне» тоже вроде бы речь идет о существенных жизненных явлениях, связанных с переселением села из часто затопляемой низины на гору, но тема решается неинтересно и неубедительно. То же самое приходится сказать и о таких фильмах, как «Месяц август», «Под палящим солнцем», «Нечаянная любовь», «Зов пустыни». Их герои никому не запомнились, они безлики, по-настоящему важные, сегодняшние проблемы деревенской жизни остаются вне их интересов и забот, не помогают раскрытию их характеров, их принадлежности дню сегодняшнему, их современности.

У героев «Председателя» было в фильме живое, настоящее, горячее дело, их характеры проверялись, раскрывались, выковывались в борьбе, и мы чувствовали, что борьба эта необходима. В новых фильмах о деревне герои не интересны потому, что не интересны их более или менее случайные столкновения, ставшие заменителями жизненных конфликтов, истинной борьбы, поверхностно, уныло показаны их дела, не раскрыты мотивы жизненного поведения, духовный и нравственный мир.

В Постановлении ЦК КПСС глубоко и серьезно ставится вопрос об использовании всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества. ЦК КПСС обращает наше внимание на то, что на экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам.

Такая постановка вопроса вполне понятна. Сколько бы мы ни спорили о трансформации драматургических структур современного фильма, кинематограф по-настоящему завоевывает многомиллионные зрительские аудитории прежде всего интересностью своих героев, их характеров, приближенных к зрителю на дистанцию душевного понимания. Думая о кинематографе, его произведениях, зритель думает прежде всего о людях, с которыми кинематограф его познакомил.

Не буду приводить здесь хрестоматийные примеры, они у всех на памяти. Но вот образ, созданный совсем недавно К. Лавровым в фильме Д. Храбровицкого «Укрощение огня» — Андрей Башкирцев. Картина эта достойна развернутого и специального разбора, в ней, наверное, найдутся и определенные недостатки, но принципиальный ее успех определен главным — образом центрального героя.

Конструктор космических кораблей Башкирцев — человек с государственным складом ума. Именно такой склад присущ советскому рабочему, колхознику или, как в случае с Башкирцевым, интеллигенту-ученому. Человек у нас несет в себе чувство хозяина страны, в нем живет сознание исторической ответственности за судьбы Родины и мира. Наличие такого самоощущения, уверенность в высокой своей предназначенности органически свойственны советскому человеку, и это ярко выразилось в образе Башкирцева, выразилось в высокой концентрации — ее степень определяется масштабом личности Башкирцева и масштабом дела, каким он занят.

Поистине, никакое другое искусство в мире не способно предложить такого героя! Наше искусство славно и знаменито именно подобными героями, через такие образы осуществляет оно свою высокую миссию воспитателя советского человека.

Но разве не может нас не огорчать, что рядом с удачными творческими свершениями мы часто видим произведения, в которых герой по всем компонентам задуман вроде бы правильно, а выглядит бесцветным и нежизненным.

Вспомните Пашку Снегирева из фильма «Если ты мужчина», и вы поймете, что я имею в виду.

Эта картина — режиссерский дебют актера А. Чемодурова. Он продемонстрировал несомненно профессиональные возможности в работе с исполнителями, в построении композиции кадра, в выборе натуры, монтаже. Нельзя зачеркивать то положительное, что есть в его фильме. Однако, думаю, он не проявил необходимой требовательности в работе с автором сценария. Многое в фильме не получилось при всех благих намерениях его создателей.

Герой фильма Пашка Снегирев — экскаваторщик, строитель дорог. Чего только не случается с ним за полтора часа экранного времени: уходит от него любимая, он влюбляется в другую, а она гибнет. Он усыновляет ребенка погибшей и вскоре увлекается воспитательницей детского сада, куда поместил ребенка. Меняя одну стройку за другой, Пашка Снегирев везде демонстрирует чудеса производительности. В конце картины герой ложится под колеса автобуса, который сползает к обрыву, а в автобусе — дети. Любой из эпизодов, наверное, мог бы случиться и на самом деле, все вроде бы от жизни. Но почему сложенные вместе они производят такое неубедительное впечатление? Прежде всего потому, что в фильме они становятся просто происшествиями, но не художественно осмысленными событиями. Конденсация времени в картине не стала конденсацией мысли. В торопливо вращаемом калейдоскопе случайностей авторы не успевают вглядеться в героя и его окружение.

Друзья Пашки Снегирева, вроде комсорга Кирилла или водителя самосвала Федьки, суть только знаки, с бегло намеченными приметами, только малоактивный, вялый фон.

Эти персонажи произносят необходимые для сюжета слова, в той или иной степени взаимодействуют с главным героем, но слова эти — не обязательны, поступки вполне случайны, в них не чувствуется внутренней обусловленности, за случайностью не угадывается закономерность. Социальная общность людей в процессе производства не осознана здесь как определитель поведения личности и места ее в коллективе.

С этой точки зрения посмотрите, например, на движение основного производственного конфликта в фильме режиссера и сценариста Л. Аграновича «У нас на заводе». Речь в нем идет о создании сормовичами технической новинки — судна на воздушной подушке. Обратите внимание, на каких жидких сюжетных опорах крепится вся смысловая конструкция произведения. Не согласись пенсионер-сталевар Полухин провести экспериментальную плавку на старой печи, давно предназначенной к сносу, еще не известно, появилось ли бы в финале это судно в готовом виде. А к кому спешит за помощью молодой инженер, автор смелого проекта Шошин, когда ему понадобилось изготовить уникальные шестерни? К законченному алкоголику фрезеровщику Кудлаю! Без его, мол, таланта не обойтись! Иной зритель, ищущий оправданий своим слабостям, посмотрит такой фильм и скажет: видите, пьет человек, а дело разумеет, без него даже технический прогресс остановился бы...

Все случается: и пенсионеры бывают незаменимы, и Кудлаи шестеренки вытачивают, плохо только, когда подобные сюжетные придумки полностью отвлекают авторов от глубокого изучения жизни, стремления понять ее определяющие тенденции, когда вместо правдивого показа реальных проблем действительности дается поверхностное, одностороннее, а порой и неверное истолкование событий и фактов.

В связи с проблемой художественной обрисовки характера современника, раскрытия его внутреннего мира необходимо со всей определенностью сказать о бесплодности любых попыток показать характер советского человека, содержание его жизни и деятельности с помощью некритически заимствованных приемов зарубежного кино — независимо от того, идет ли речь об усложненных структурах модернистского фильма, как бы имитирующих капризы мысли, разорванность сознания, или о вульгарных, но броских и завлекательных приемах «коммерческого кино».

Социальный заказ времени, требования и ожидания зрителей известны. Они хотят увидеть героя-деятеля, непосредственно причастного к историческому творчеству, ибо только такая причастность вырабатывает в человеке гражданина, личность. Здесь мало быть только честным, добрым, интеллигентным, герою нужно быть активным участником жизнетворчества, носителем социальных функций, выдвигаемых именно нашим временем. Здесь статика характера может и чаще всего оказывается противопоказанной самой динамике нашей жизни... Понятие советский характер мы должны непрерывно обогащать пристальным наблюдением жизни, ее художническим анализом, добиваясь, чтобы наши ленты явили миру современный советский характер. Невозможно правдиво показать современника, живущего в условиях развитого социалистического общества, без художественного постижения изменений, происходящих в обществе и человеке, взаимоотношений общества и человека. Ведь каков человек в мире, таков и мир в человеке — одно обусловливает другое. Воля и знания, революционная страсть и компетентность, умение показывать свою правоту языком дела и умение заглядывать в будущее силой укорененной в жизни мысли, думать о цели, за которую мы боремся — таковы черты реального героя нашего времени, передового советского человека, строящего коммунизм.

Эти черты часто упоминаются, внешне обозначаются при обрисовке персонажей наших фильмов. Но они редко становятся живой плотью экранного образа, органическим выражением характера героя, его жизненного поведения.

Герой фильма «Озарение» молодой ученый Юрий Морозенко бьется над решением проблемы рака. Разумеется, входя в мир фильма, мы, зрители, не ждем от его создателей утешительных завершений, но мы просто хотим окунуться в атмосферу научного поиска, увидеть людей, которые его ведут, поверить, что это трудное дело находится в надежных руках.

Что же мы видим по ходу экранного действия? Прежде всего — полный набор наимоднейших режиссерских штампов. Постановщик фильма В. Денисенко изъясняется очень вычурно. В стремлении быть подчеркнуто современным он не останавливается перед прямыми подражаниями далеко не лучшим образцам зарубежного кинематографа.

От всего этого сильно пострадало выражение смысла происходящего, исследования проблемы не получилось, образы приобрели обескураживающую элементарность. Так, скажем, известно постановщику, что Эйнштейну его идеи первоначально являлись в образной форме (об этом упоминается в фильме). По-эйнштейновски мыслит и Юрий Морозенко. До того, как его посетило озарение и он подумал о «независимости процесса», его внутреннему взору явилась странная девушка, не-

зависимой походкой шагающая по какой-то свалке. Видите, как просто: от независимой походки к «независимости процесса». Какого процесса, остается, правда, не ясным. Мышление по принципу первичной ассоциативности вообще характерно для фильма.

Между собой герои разговаривают исключительно туманно и претенциозно. Ни словечка не скажут в простоте душевной. «Извините, над чем вы работаете?» — простодушно спросят героя. «Постигаю истину!» — скромно ответит он. К сожалению, верить в незаурядность героя мы должны на слово. Ничем, ни одним своим поступком он ее не доказывает. Ни эксцентрические выходки Юрия, ни его странная манера держаться и разговаривать не убеждают. Не убеждают и сцены столкновений героя фильма с консерватором Григоровичем: их стычки почему-то чаще всего происходят в воображении — мелькают новые и новые видения, звучат закадровые монологи, а идейная и нравственная суть борьбы остается не выявленной.

Среди фильмов, показывающих героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, важнейшее место занимали, занимают и — мы верили — будут занимать фильмы о Великой Отечественной войне.

Наиболее примечательным событием в работе советских кинематографистов над темами Отечественной войны стало завершение многосерийной киноэпопеи «Освобождение», удостоенной Ленинской премии. Об успехе «Освобождения» у нас и за рубежом, о политическом значении правдивого рассказа о великом подвиге советского народа, противостоящего буржуазным кинофальсификациям истории войны, у нас было написано и сказано немало. Для развития этого перспективного направления в советском киноискусстве важно разобраться в эстетической природе «Освобождения».

Думается, что мы присутствуем при становлении нового жанра, соединяющего в себе историческую хронику и эпопею, поднимающего экранную реконструкцию событий до высоких художественных обобщений. Конечно, и раньше на экране появлялись картины, достоверно воспроизводившие ход того или иного события, но в эпопее «Освобождение» такое воспроизведение приобрело новое историческое качество — оно рождено самим масштабом изображений.

В хронике-эпопее, реконструирующей события войны, есть свои, еще не исследованные законы, в частности, законы сюжетосложения. На первый взгляд, сюжет «Освобождения» следует за потоком исторических событий, на деле же, как и во всяком художественном произведении, здесь присутствует строгий определенный отбор. Другие в этом жанре и законы создания образов-характеров.

Этого не поняли те из критиков, которые подошли к анализу образов эпопеи с критериями, применимыми к психологической драме. Здесь не впервые мы сталкиваемся с непониманием или нежеланием глубоко разобраться в том новом, что несет художественная практика. Зрители, проголосовавшие за фильм, оказались более правыми, чем иные критики.

Но как это всегда бывает при рождении нового, не только критики, а порой и сами авторы еще не чувствуют границ и возможностей жанра, пытаются вводить в него чужеродные элементы, например, бытовой драмы. Ведь именно эпизоды окопного быта, коллизии любви и ревности воспринимаются в эпопее «Освобождение» как самые слабые.

Фильмы из серии «Освобождение» поставлены участниками и очевидцами Великой Отечественной войны, но сейчас — и это чрезвычайно знаменательно — появилась целая группа молодых сценаристов и режиссеров, которые смело взялись за воплощение войны на экране, не будучи ее участниками. Трепетное уважение к подвигу отцов позволило им создать свежие и волнующие произведения. Особенно в этом отношении заслуживают упоминания, помимо ранее вышедшего «Белорусского вокзала», фильмы «Пришел солдат с фронта» и «Минута молчания».

Эти произведения, как и созданные в Белоруссии «Батька» и «Война под крышами», казахский фильм «Песнь о Маншук», таджикский «Легенда тюрьмы Павиак», по жанру и стилю не похожи на эпопею «Освобождение». И это естественно: киноистория народного подвига в минувшей войне являет собой присущее всему нашему искусству разнообразие художественных форм, тематических, стилевых и языковых поисков.

Важнейший тематический раздел в планах студий и репертуаре кинотеатров образуют историко-революционные фильмы.

Полная неожиданностей жизнь революционеров, мужество красноармейцев и чекистов в защите молодой Страны Советов, романтическая дымка, которая окутывает события того легендарного времени, — все это способствует тому, что историко-революционный фильм весьма часто становится фильмом приключенческим. Этого не следует бояться: если в фильме есть содержательные идеи и мысли, разнообразные и живые характеры, то такие фильмы очень хорошо встречаются и зрителями, особенно молодыми, и критикой — вспомним успех многосерийного телевизионного фильма «Адъютант его превосходительства».

Но слишком заманчив и легок путь прими-

тивной «вестернизации» историко-революционных лент, чтобы по этому пути не пошла часть наших сценаристов и режиссеров. В таких лентах, как «Разоблачение», «Кочующий фронт», «Конец Любавиных», интересные замыслы нивелируются поверхностным «приключенчеством», концентрацией режиссерского внимания на внешней динамике развития интриги.

В работе над историко-революционной темой значительное место занимают экранизации. И хотя среди них есть такие удачи, как «Бег» или «Комиссары», в принципе стоит пожалеть о недостаточно результативных усилиях многих режиссеров перенести на экран классику советской литературы. Экранизация требует обязательного соавторства кинематографистов, только тогда можно рассчитывать на успех. Но быть соавтором больших писателей не так-то просто. Чаще всего те изменения, которые вносят кинематографисты, оказываются чужеродными, не органичными системе образов классического романа или пьесы. Так, в частности, произошло с экранизациями пьес «Любовь Яровая» и «Разлом». Переосмысление центральных образов, затушевывание, смягчение конфликтов, опасение, что сегодня они будут выглядеть слишком сурово и резко, — такие «утепления» пошли во вред произведениям, снизили их революционный пафос. Авторам сценариев и постановщикам фильмов не удалось не только по-современному прочесть эти пьесы, но даже воспроизвести то лучшее, что было найдено театрами при постановке шедевров Тренева и Лавренева. Несколько раньше нечто подобное произошло с «Кремлевскими курантами».

В деле патриотического воспитания значительно большую роль могут сыграть фильмы, воскрешающие героические страницы истории нашей Родины. Было время, когда историко-биографические фильмы преобладали в планах студий. В тридцатых-сороковых годах вышли картины о Минине и Пожарском, Суворове, Нахимове, Георгии Саакадзе, о Пугачеве, Салавате Юлаеве, Амангельды Иманове, о переломных моментах в истории страны — «Петр I», «Иван Грозный», «Александр Невский», «Богдан Хмельницкий» и т. д. Многие из этих картин сыграли свою роль в патриотическом воспитании трудящихся в предвоенные годы, в мобилизации сил народа в период Отечественной войны, когда фашизм ставил вопрос об уничтожении целых народов вместе с их историей и культурой.

Однако в историко-биографических фильмах допускались и ошибки, просчеты, внеклассовый подход в оценке некоторых событий и исторических деятелей, упрощение исторического процесса, превращение выдающихся мужей прошлого в некие монументы, обезличивающие «живую индивидуальность». Очевидно, критика этих ошибок и просчетов, вполне понятная и обоснованная, снизила интерес сценаристов и режиссеров к историко-биографическому фильму.

А такие фильмы нужны. Важно только, чтобы они действительно помогали познанию истории, утверждали ее марксистско-ленинское понимание, чтобы не возникло между нашими республиканскими кинематографистами соревнования на тему «чей царь лучше». Идеализация прошлого, внеклассовый подход к истории противоречат революционным принципам и традициям советской кинематографии.

За последние годы несколько активизировалась работа советских кинематографистов над фильмами, посвященными острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы на международной арене. На съезде кинематографистов мы уже говорили о достоинствах и недостатках очень важного для нашей кинематографии фильма «Черное солнце» А. Спешнева. Вышел фильм Г. Чухрая «Память». Покойный М. И. Ромм до последних дней своей жизни работал над фильмом «Мир сегодня», закончить его не успел — работу над ним сейчас продолжают мосфильмовцы. Острый фильм о маоизме — «Ночь над Китаем» — создал А. Медведкин. Р. Кармен только что закончил фильм «Пылающий континент» — о борьбе трудящихся Латинской Америки за свободу и независимость. Вышел на экраны фильм «Комитет девятнадцати». Несмотря на известные недостатки сценария и режиссуры, фильм имеет успех — и успех заслуженный. Настойчивые обращения его молодого постановщика С. Кулиша к большим политическим темам заслуживают всяческой поддержки.

К сожалению, и в этом разделе кинорепертуара у нас имеются не только белые пятна, но и досадные неудачи.

Выбрав интересную и увлекательную тему, создатели фильма «Миссия в Кабуле» увлеклись чисто детективными, остросюжетными построениями, привнесли в фильм ту долю «красивости», граничащей с пошлостью, которая пошла во вред художественной достоверности в изображении событий и характеров их участников.

Картина «Ночь на 14-й параллели» посвящена разоблачению и осуждению американской агрессии в Юго-Восточной Азии. Попытка показать на примере судьбы бывшего американского журналиста, а теперь летчика американских воздушных сил, как изменился «порядочный» человек под влиянием общественной жизни своей страны, обесценивается

вторжением сочинительства: в сочетании с документальными кадрами войны во Вьетнаме, в которых столько страдания и горя, претенциозное сочинительство обнаруживает себя особенно отчетливо.

От нас ждут фильмов, глубоко раскрывающих сущность советской внешней политики, борьбу партии и народа за упрочение содружества социалистических стран, за развитие взаимовыгодных отношений со всеми странами в условиях мирного сосуществования. Пока что здесь мало не только удач, но даже попыток подойти к теме.

К сожалению, и совместные постановки с кинематографистами социалистических стран пока что не принесли должных результатов. И темы выбираются не первостепенные, и художественное качество хромает. Такие фильмы, как «Держись за облака», способны только дискредитировать самую идею совместных постановок.

В Постановлении ЦК КПСС содержатся указания о всемерном развитии кино для детей, о создании увлекательных фильмов, воспитывающих подрастающее поколение в духе высоких традиций нашего общества. Значение, которое придается этой задаче, понятно. Сегодня роль кинематографии в воспитании молодого поколения (учитывая и телевизионный показ фильмов) необыкновенно велика: детские фильмы имеют огромную и благодарную аудиторию.

Наша страна создала уникальный, не знающий себе равного в мировой практике детский кинематограф. Детских фильмов, которых еще 5—6 лет назад выпускалось 10—12 в год, сейчас выпускается 20—25. В таких фильмах для детей, как «Точка, точка, запятая...», «Завтра, третьего апреля...», «Ох, уж эта Настя!», «Чудак из пятого «Б», «Телеграмма», «Как стать мужчиной», поднимаются весьма существенные проблемы, волнующие юного зрителя.

Однако при всем значении сделанного недостатком детского кинематографа по-прежнему остается малое число по-настоящему занимательных лент. А возраст аудитории требует, чтобы детское кино удовлетворяло тягу детей к романтике, жажду приключений. В киноискусстве дети больше всего сегодня ищут героики, пафоса борьбы и преодоления трудностей. Между тем из удачных, получившихся картин такого рода за последнее время можно вспомнить, пожалуй, только «Достояние республики». Что же касается таких картин, как «Смелого пуля боится», «Пятеро отважных», «Мальчишки острова Ливов», «Ни дня без приключений», то их авторы не смогли реализовать заложенные в материале возможности, это ленты поверхностные, порой затянутые, а некоторые и слишком прямолинейные.

Не меньше заинтересована детская аудитория и в научно-фантастических картинах. Ни в каком другом жанре нельзя рассказать детям о безграничных возможностях науки и многообразии мира. Между тем у нас фактически нет режиссеров, которые постоянно работали бы в этой области.

Почти не выпускаются музыкальные детские фильмы. Такие слабые ленты, как «Сестра музыканта», не могут восполнить этого пробела.

Серьезнейшего внимания Союза требуют проблемы развития мультипликационного кино, которое пользуется огромной популярностью в детских аудиториях.

Все, что относится в Постановлении к детскому кино, в том числе указание Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького создавать в основном детские фильмы, а всем киностудиям страны увеличить выпуск фильмов для детей, есть факт огромного внимания к решению проблемы этого вида кинематографа и в теоретическом и в практическом плане. Предстоящее увеличение производства фильмов для детей и юношества предъявляет к кинематографистам повышенные требования, ибо необходим не только количественный рост, но полноценное художественное качество, необходимы прежде всего фильмы, воспитывающие подрастающее поколение на революционных, боевых и трудовых традициях советского народа, на принципах коммунистической нравственности.

Говоря о роли кино в коммунистическом строительстве, Центральный Комитет КПСС в своем Постановлении указывает то, что «средствами кино необходимо раскрывать сущность и смысл ленинской национальной политики, показывать расцвет и сближение советских наций и народностей, их успехи в экономическом, социальном и культурном развитии. Достойное место должны занимать темы дружбы народов СССР, социалистического интернационализма, борьбы с проявлениями национальной ограниченности и предрассудков».

По ходу доклада я уже не раз обращался к фактам и явлениям развития кино в союзных республиках. Сейчас нет необходимости выделять их в особую рубрику. Проблемы у нас общие. И эта общность проблем и тенденций, взаимодействие, сближение национальных кинематографий, радующие всех нас успехи республиканских студий являются одним из практических выражений плодотворности ленинской национальной политики.

Осмысливая творческий опыт многонационального содружества советских кинематогра-

фистов, мы можем с гордостью сказать о замечательных традициях нашего кинематографа в художественной разработке темы дружбы народов, сближения и революционного братства людей разных национальностей. Тема рождения новой исторической общности людей пришла в советское кино органично, вместе с коммунистическим мировоззрением, ленинским отношением к важнейшим проблемам века.

Мотив всепобеждающего интернационализма, общей Родины всех трудящихся мощно и впечатляюще звучал в «Окраине» и «Мы из Кронштадта», в «Тринадцати» и «Великом гражданине». В этом контексте хотелось бы вспомнить и такие картины последних лет, как «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко и «Земля отцов» безвременно ушедшего от нас Шакена Айманова, в которых тема дружбы народов рождает острую постановку вопросов борьбы с национализмом, преодоления национальной ограниченности и вызванных ею предрассудков.

К сожалению, таких фильмов у нас сейчас мало. При обсуждении Постановления ЦК мы не можем не сказать и о том, что в ряде произведений последнего времени тема возвеличивания своей республики, своей нации начинает чуть ли не соперничать с великой темой интернационального братства. Мотивы дружбы народов образы инонациональных героев в фильмах республиканских студий стали появляться реже. Не заняла в планах студий место одна из важнейших для современной идеологической борьбы тем — тема борьбы с национализмом.

Центральный Комитет партии осудил идеализацию патриархальных отношений, воспевание ушедших в прошлое нравов и порядков, и все же снова и снова дает о себе знать идеализация старины, будь то старина русской деревни или традиции кочевых народов. Появлялись и появляются фильмы, герои которых живут не социалистическим будущим, не стремлением к утверждению новых общественных порядков и новых нравственных идеалов, а верностью далекой патриархальной старине.

На прошлом пленуме шел разговор о том, что некоторые наши киноведы не проявляют классового подхода при изучении явлений дореволюционного кино, фактически умаляют значение революционных перемен в киноискусстве после победы Октября, принижают или вовсе замалчивают роль сотрудничества кинематографистов разных национальностей в становлении и развитии кинематографий союзных республик. Поднятые тогда вопросы подлинно научного осмысления истории многонациональной советской кинематографии не утратили своей остроты и сегодня.

В этой аудитории вряд ли нужно специально доказывать, что проблемы кинематографического отображения важнейших процессов современности, истории революции, явлений классовой борьбы на международной арене, выдвинутые в Постановлении ЦК, относятся как к художественному, игровому кино, так и к документальному. Наши документалисты за последнее время создали немало интересных фильмов, посвященных коммунистическому созиданию, трудовому творчеству советского народа, раскрывающих художественными средствами образной публицистики образ современника. Несколько активизировалась работа над международной темой. Однако в документальном кино имеются серьезные недостатки, нерешенные задачи. Все еще выпускается много фильмов поверхностных, безликих, лишь фиксирующих и комментирующих стертыми словами дикторского текста жизненные явления, не поднимающихся до обобщений, свойственных истинно образной публицистике. Не получил необходимого развития жанр социологического фильма-исследования, обращающегося к сложным проблемам жизни. Имеются недостатки и в разработке международной темы. Горько об этом говорить, но и умолчать невозможно — наши документалисты до последнего времени мало делали для создания боевых публицистических фильмов о Вьетнаме. Более активной и глубокой разработки средствами документального кино требуют темы развития сотрудничества социалистических стран, борьбы, которую ведет наша партия за укрепление социалистического содружества, за единство мирового коммунистического и рабочего движения.

Большие и сложные задачи ставит перед нами ЦК КПСС в области развития учебного и научно-популярного кино, их использования в деле подготовки квалифицированных кадров для народного хозяйства, в формировании материалистического мировоззрения советских людей, в пропаганде естественно-научных и социально-экономических знаний, передового опыта.

При всем том, что сейчас чаще стали появляться фильмы, показывающие передний край современной науки и технического прогресса, многие темы, выдвигаемые научно-технической революцией, остаются за пределами годовых планов наших студий или разрабатываются настолько не интересно, что не привлекают внимание зрителя. Крайне редко появляются фильмы, которые увлекали бы людей и темой своей и яркостью, неожиданностью кинематографических решений, помогающих постигать сегодняшние перемены в биологии, физике и других науках, перемены револю-

ционные, ломающие привычные стереотипы мышления. Новейшие научные исследования и технические открытия трудны для понимания. Но и необыкновенно интересны, если кинематограф найдет пути их популяризации среди людей, изучавших науку в ее вчерашнем состоянии, не привыкших оперировать ее новыми понятиями и данностями.

Серьезнейшим недостатком нашей кинематографии является недопустимо затянувшееся отставание учебного кино от потребностей школы в условиях научно-технической революции.

Анализируя положение дел в советской кинематографии, состояние всех ее отраслей, ЦК КПСС в своем Постановлении специально подчеркнул, что «Союз кинематографистов СССР не использует всех возможностей для повышения уровня советского киноискусства. Союз должен проявлять постоянную заботу об идейно-эстетической направленности творчества работников кино, с большей мерой ответственности заниматься проблемами роста их профессионального мастерства, углубленного изучения ими жизни».

Положа руку на сердце, мы должны признать, что эти критические замечания справедливы. Они требуют от нас улучшения всей деятельности союза, его республиканских и местных организаций, его секретариата, комиссий и секций.

Союз кинематографистов СССР проводит немало мероприятий, полезных и важных, этого никто не отрицает. Не имеет смысла их перечислять — такой перечень, как вы помните, занял целую книгу, которая была роздана делегатам Всесоюзного съезда кинематографистов.

Союз в послесъездовские месяцы провел вместе с ЦК ВЛКСМ и Комитетом по кинематографии первое Всесоюзное совещание-семинар молодых кинематографистов. Несколько активизировалась работа союза по организации обсуждения новых фильмов. В особенности, наиболее значительных произведений киноискусства союзных республик. Эти фильмы обсуждались в духе доброжелательной, но требовательной критики на расширенных заседаниях секретариата с участием виднейших киномастеров.

Но следует со всей самокритичностью отметить, что и в этой нашей работе имеются существенные недостатки.

Давно замечено, что удачные картины пользуются повышенным вниманием организаций союза. В общем-то это естественно. Ведь каждый удачный фильм не только позволяет оценивать его художественные достоинства, но и дает возможность для серьезных сопоставлений, для выявления тенденций и перспектив, предлагает богатую пищу для размышлений о реальных жизненных проблемах, об органических связях кино и действительности.

Куда как менее приятно и на первый взгляд неблагодарно заниматься анализом того, что и анализу-то, кажется, не поддается по причине, так сказать, полной пустоты объекта и его вызывающей бесформенности. Однако никто за нас эту работу не проделает. Без анализа и осмысления всего кинематографического потока в целом, без учета не только вершинных свершений, но и «средней» продукции и откровенно слабой трудно будет достойно ответить на те требования, что предъявляют сегодня к кинематографу народ и партия.

Между тем у нас в союзе имела место терпимость к кинематографическому браку, а к оценке фильмов, заслуживающих серьезной критики, мы нередко подходили с заниженными идейно-художественными критериями. В самом деле, давайте припомним — против каких фильмов, выражающих отмеченные в Постановлении ЦК слабости или ошибочные тенденции, союз весомо и громко возвысил свой голос?

В свое время на московской секции художественного кино был расхвален фильм «Долгие проводы», в котором экранное действие развивается как бы в застывшей социальной среде, а одностороннее изображение жизни приводит к прямым отступлениям от принципов социалистического реализма. Правда, потом, на выездном заседании секретариата в Киеве, этот фильм был подвергнут обоснованной критике.

Кстати, пример этот не единичен. Не преувеличивая заслуг секретариата, я все же хотел бы сказать, что наши комиссии и секции недостаточно используют его опыт при организации обсуждений новых фильмов, нередко проявляют снисходительность при оценке имеющихся в них просчетов, слабостей, а иногда и идейных ошибок.

Помимо «Долгих проводов», в секретариате, на пленумах Союза и семинарах остро критиковались такие фильмы, как «Опасные гастроли», «Каждый вечер в одиннадцать», «Чудный характер», «Корона Российской империи». И это, пожалуй, все. Многие фильмы, поверхностно или даже односторонне, неверно изображающие советскую жизнь, прошли мимо внимания организаций союза, включая его секретариат.

И потом мы, как правило, обсуждаем готовые фильмы, принятые студиями и Комитетом. Критика имеющихся в них просчетов или ошибок уже ничего не может дать данному фильму и остается лишь как урок на будущее. Пока что не найдены формы вмешательства творческой общественности в процесс создания

фильма, не используются возможности организаций Союза, чтобы не допускать постановки заведомо несовершенных сценариев, подвергать критике слабые режиссерские, операторские, актерские работы, когда уже черновой материал будущего фильма может рассматриваться как сигнал бедствия.

Очень важно, чтобы добрые отношения друг к другу выражались во взаимной требовательности, без которой не может быть истинно товарищеской заботы о творческом росте и успехах друг друга. И очень важно, чтобы в творческой среде утверждалось уважительное отношение к критике. Между тем в нашей среде пока еще нередки случаи, когда создатели фильмов отмахиваются от критики, находя утешение в лицемерных восторгах льстецов или натужных похвалах друзей, продиктованных приятельскими соображениями.

Выпускает, скажем, Г. Юнгвальд-Хилькевич на Одесской студии «Опасные гастроли». Фильм подвергается резкой критике в Союзе кинематографистов. Однако режиссер этой критикой пренебрег и в своем новом фильме «Дерзость» использует героическую тему борьбы в тылу врага не для исследования законов советского мужества, а лишь как повод пошалить на экране погонями, перестрелками, эстрадными эскападами. Война в фильме изображается легкомысленно, чтобы не сказать игрушечно.

Что может вызвать такой фильм, кроме зрительской иронии по отношению к экранному изображению войны и работы советского офицера в тылу врага? И мы с вами не можем не сказать постановщику «Опасных гастролей» и «Дерзости»: остановись, дорогой товарищ, попробуй понять уроки своих поражений, до конца осознать свою ответственность перед народом, ведь не частная антреприза в твоих руках, а средства государственные, так используй их по назначению! А не захочешь понять критику, по-настоящему перестроиться, потеряешь моральное и художественное право на новые постановки. Я говорю резко, но резкость эта вызвана повторяемостью ошибок, которые слишком дорого обходятся советскому кинематографу, чтобы можно было в разговоре о них ограничиться безымянными намеками.

ЦК КПСС в своем Постановлении особо подчеркнул значение сценария как основы произведений киноискусства, во многом определяющей их идейную и художественную ценность. ЦК требует коренного улучшения сценарного дела. Мы с вами прекрасно понимаем, что от реализации этого требования в решающей степени зависит сама судьба кино как искусства, степень его сближения с жизнью, активность в художественном освоении новых тем и характеров, глубина их кинематографической разработки.

В Постановлении ЦК говорится о том, что Комитет по кинематографии слабо осуществлял государственное руководство развитием киноискусства в стране, не обеспечил целенаправленной репертуарной политики.

Говоря об этом и других названных в Постановлении недостатках в работе Комитета, мы не хотим отделять себя, умалять нашу ответственность за состояние советской кинематографии. Мы тоже не боролись по-настоящему против самотека в тематическом планировании кинопроизводства, против снижения требовательности и взыскательности уже на сценарной стадии фильма. Союзу предстоит многое сделать в рабочем содружестве с Госкино СССР, чтобы перспективное планирование производства фильмов стало реальностью кинематографического процесса — не просто очередным мероприятием, а принципом работы. Для этого надо активизировать кинематографистов — членов нашего союза — в работе над тематическими планами уже на самом начальном этапе — в творческих объединениях на студиях. Надо изменить практику обсуждения тематических планов в организациях Союза, включая его секретариат, сделать эти обсуждения более творческими, более действенными, помогающими студиям, республиканским комитетам и Госкино СССР обогащать планы действительно актуальными темами, способными увлечь творческую мысль и чувство кинематографиста, вызвать активный интерес в зрительских аудиториях.

Мы должны помочь Госкино СССР сделать максимально эффективными систему госзаказов и сценарные конкурсы.

Нам надо позаботиться, чтобы сценарная студия, за которую так ратовали наши кинодраматурги, стала организацией подлинно творческой, по-настоящему активной в развитии тематической инициативы и в практической реализации авторских замыслов на высоком идейно-художественном уровне.

Предстоит большая работа по выполнению всего комплекса задач, от решения которых зависит коренное улучшение сценарного дела. Очевидно, уже сейчас наша всесоюзная комиссия и секции кинодраматургов в Москве, Ленинграде и союзных республиках должны наметить проведение творческих конференций с обсуждением важнейших проблем кинодраматургии в свете Постановления Центрального Комитета. Надо активизировать поездки сценаристов на место действия будущих фильмов. Необходимо чаще обсуждать сценарии, активнее бороться с браком, поддерживая подлинно талантливые произведения на важнейшие темы, настойчивей бороться за то, что-

бы их экранная судьба сложилась счастливо.

На прошлом пленуме мы с вами обсуждали важнейшие проблемы развития кинокритики и теории. Состоялся острый, принципиальный разговор. Однако перестройка кинокритики и киноведения в духе требований Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» идет медленно. В прессе, включая специальную, все еще печатается много поверхностных рецензий на случайно выбранные фильмы, редко появляются статьи, с партийной принципиальностью и глубиной анализирующие процессы и тенденции развития кино.

Недавно опубликовано сообщение о создании новой газеты ЦК КПСС «Советская культура». Газета в восемь полос будет выходить три раза в неделю. Ясно, что те ее полосы, которые будут отведены кинематографу, помогут нам решить многие проблемы кинокритики и обмена творческим опытом, о которых мы говорили на нашем съезде, ставя вопрос о киногазете. Задача сейчас состоит в том, чтобы по-настоящему помочь руководству газеты в формировании и организации целенаправленной работы ее киноотдела. При нашем активном сотрудничестве с ее редколлегией новая газета может сыграть существенную роль в улучшении кинокритики.

Союзу кинематографистов необходимо более активно заниматься работой своих органов — журналов «Искусство кино» и «Советский экран», добиться, используя обещанное нам доброжелательное отношение председателя Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли тов. Стукалина, расширения издания книг по киноискусству. Предстоит серьезная работа по определению структуры и программы научного института киноискусства, в которой мы окажем Госкомитету всяческую помощь.

Наша с вами ответственность за выполнение Постановления ЦК тем более велика, что некоторые очень важные его пункты сформулированы как совместные поручения Госкино СССР и Союзу кинематографистов. В частности, нам поручено вместе разработать предложения по совершенствованию организации кинопроизводства и системы материального стимулирования студий и работников кино, по введению договорных отношений между студиями и режиссерами.

Практика работы показывает, что существующая система организации кинопроизводства во многом устарела, изжила себя, не отвечает современному уровню социалистического хозяйствования. Мы это ощущаем каждодневно на киностудиях — и в отсутствии заинтересованности людей в качестве работы, и в острой нехватке на производстве квалифицированных кадров среднего звена из-за огромной их текучести, и в безжалостной растрате самого ценного времени на съемочной площадке. Трудно стало снимать картины, это признают на студиях все, кому дорого наше искусство.

Далеко неутешительны и общие результаты. Сроки производства фильмов упорно растут. Если средний срок производства в 1970 году был 305 дней (без широкоформатных), то в прошлом году он уже достиг 325 дней. Отсюда, естественно, повышается и средняя стоимость фильма.

В прошедшем году почти по всем студиям художественных фильмов снизилась выработка полезного метража в съемочную смену. Преобладающее количество фильмов имело пролонгацию сроков производства и вышло с перерасходом средств по сметам.

Все это результаты плохого хозяйствования на студиях, крупных недостатков, заложенных в самой системе организации кинопроизводства, в отсутствии эффективной системы материального стимулирования как творческих работников, так и рабочих цехов.

О какой заинтересованности в повышении качества фильмов, сокращении сроков их производства, экономии материальных затрат можно говорить, когда, например, для основного состава съемочной группы, начиная от режиссера-постановщика, кончая директором картины, вообще не существует премиальной системы за хорошие показатели работы. Большие недостатки имеются и в действующих премиальных системах для работников производственных цехов, инженерно-технических работников, руководства киностудии; существующие системы не создают всеобщей заинтересованности в выпуске фильмов высокого идейно-художественного уровня, не отвечают главной нашей цели.

Или другой пример. По действующему порядку киностудии получают прибыль в зависимости от размера затрат на производство фильмов. Дороже обходятся фильмы — студия имеет больше прибыли и соответственно различных благ. Какой же, спрашивается, смысл студии делать дешевые фильмы, добиваться экономии материальных затрат?

Так искаженно выглядят на практике некоторые экономические принципы, и поныне действующие в кинопроизводстве.

Нуждается в пересмотре и существующая система выплаты потиражного вознаграждения авторам литературных сценариев. Она построена на выплате потиражных в зависимости от количества напечатанных фильмокопий. Однако тиражи копий зависят от многих обстоятельств, в том числе и технических и политики проката. Не лучше ли было исходить во всех системах материально-

го стимулирования из одного непреложного условия — качества фильма.

Нельзя сказать, что мы только констатировали эти факты и не занимались ими по существу. Наш Союз, в частности, немало сил приложил, чтобы внести конструктивные предложения по коренному изменению планирования производства фильмов, экономического и материального стимулирования работников киностудий. Мы много заседали по этим вопросам вместе с Кинокомитетом, но дело не было доведено до конца.

Как известно, Постановлением ЦК КПСС поручено Госкино СССР и нашему Союзу, с учетом мнения целого ряда кинематографистов, разработать и ввести в действие договорную систему отношений между киностудиями и режиссерами. Эта система, как указывается в Постановлении, должна четко определить права и обязанности режиссеров во время работы над картинами, поднять их ответственность за идейно-художественное качество фильмов.

Естественно, что этот пункт Постановления вызвал в творческих кругах особый интерес, а у некоторых режиссеров и известную озабоченность. В разговорах по этому поводу товарищи выражали сомнение: не затруднит ли новое положение приток молодежи на производство, не разрушит ли сложившиеся на студии коллективы? Подобные тревоги были бы обоснованными, если бы новая договорная система вводилась механически. Сам дух Постановления, наша глубокая заинтересованность в его подлинно творческом выполнении уже сами по себе исключают введение той или иной новой системы без тщательного предварительного изучения. Тем более это касается договорной системы. Мы просто не выполнили бы Постановления, если бы договорные взаимоотношения помешали бы, к примеру, естественному и нормальному пополнению киноискусства молодыми силами. Помешать же новая система должна взаимной безответственности режиссера и студии, расхлябанности, бытующей еще в нашем производстве.

Конечно же, встает вопрос: как сформировать такую систему, которая бы в соответствии с Постановлением ЦК наилучшим образом служила делу? Очевидно, что исчерпывающего ответа сегодня на этот вопрос и не может быть. Сегодня с полной ответственностью можно заявить одно: договора ни в коем случае не должны заключаться для формы, в них должны быть кровно заинтересованы обе стороны — и студия и режиссер. Только при этом условии они окажутся действенными, станут тем инструментом, который будет способствовать подъему уровня всей нашей работы.

С этими мыслями мы, представители Союза, сядем за стол с товарищами из Госкомитета для разработки договорной системы. Мы отдаем себе отчет, что в этой работе следует избегать поспешности. Все предложения надо тщательно изучить, обсудить с участием творческих работников и только после этого принимать окончательное решение.

Постановление ЦК КПСС затрагивает один из насущнейших вопросов дальнейшего развития советской кинематографии — состояние ее материально-технической базы.

В Постановлении ЦК КПСС говорится о мерах по обеспечению студий и киносети страны оборудованием и кинопленкой, отвечающими современным требованиям. Соответствующим органам даны вполне четкие задания и поручения.

Участники нашего пленума хорошо знают, какой художественный, материальный и моральный ущерб приносит нам отсутствие высококачественной съемочной аппаратуры, оптики, оборудования для звукозаписи, обработки пленок и других технологических процессов, связанных с производством фильмов и демонстрацией их на экранах. Особенно тяжелое положение сложилось с обеспечением кинематографии качественными кинопленками, и в первую очередь цветной, отвечающими современным мировым стандартам. Никто еще не подсчитал, какие огромные потери мы несем от бесконечных пересъемок из-за брака пленки, насколько снижают производительность съемочных групп несовершенные осветительные приборы... За всем этим прячутся миллионы и миллионы рублей. Но как расценить творческие, художественные потери, вызванные теми же причинами? А моральный ущерб, который мы терпим от технического несовершенства наших фильмов за рубежом? Это не поддается исчислениям.

Считаю необходимым доложить пленуму, что за время, прошедшее после съезда, где был поставлен этот вопрос со всей остротой, мы выступали инициаторами его обсуждения на самых высоких уровнях, в том числе на заседании Государственного Комитета Совета Министров СССР по науке и технике. Обсуждения эти показали, что отрасли промышленности, на которые возложено обеспечение кинематографии важнейшими видами отечественного оборудования и кинопленками, не оказывают этому делу достаточного внимания. Это они признали. Но одновременно отчетливо выяснились и упущения технического руководства Комитета по кинематографии. Я бы сказал, самая большая его беда заключалась в отсутствии четкой, продуманной технической политики. Перспективные

технические задачи своевременно не ставились перед конструкторскими бюро, и в результате новое оборудование устаревало раньше, чем оно появлялось. Программные задания бесконечно переделывались. Не было настойчивости в продвижении важнейших заказов кинематографии. Приобретаемое импортное оборудование являлось подчас вчерашним, а то и позавчерашним днем мировой кинотехники.

Надо полагать, что сейчас с подобным положением дел будет решительно покончено. Мы должны отдать себе отчет в том, что имеющееся ныне отставание технического уровня нашей кинематографии чревато еще более тяжелыми последствиями в свете непрерывно развивающегося процесса технического развития кино-и телепромышленности, создания новых средств для съемки фильмов вне павильонов, широкого внедрения электроники, применения магнитной видеозаписи, кассетного кино и телевидения и многого другого. Если мы не добьемся сейчас резкого перелома, разрыв будет увеличиваться.

Помимо министерств и ведомств, которым поручено обеспечение студий и киносети оборудованием и кинопленкой, многое в этой работе зависит от научных и инженерно-технических кадров, объединенных нашими секциями кинотехники. Мы надеемся, что они не пожалеют сил, чтобы вооружить советский кинематограф самой передовой современной техникой.

В наших заботах о кинорепертуаре и качестве кинообслуживания трудящихся возникает среди других проблем и проблема отбора и проката зарубежных фильмов. Ею союз не занимался.

А ведь с проблемой этой связаны и творческое взаимодействие советского кино с мировым кинематографическим процессом, укрепление братских связей с кинематографистами социалистических стран, и поддержка наиболее прогрессивных явлений в кинематографиях капиталистических стран и, главное, вопросы идейного и эстетического воспитания нашего зрителя.

Известно, что в зарубежных странах зачастую приобретаются ремесленные поделки, фильмы, по справедливости относимые критикой к разряду «коммерческого кино», в то время как многие прогрессивные по содержанию и представляющие художественный интерес произведения не привлекают внимания прокатчиков.

Нередко возникают обиды наших друзей и коллег из социалистических стран на то, что их кинематограф случайно и односторонне представлен на наших экранах. Систематический обмен фильмами между творческими союзами, их общественные просмотры могли бы помочь закупочным комиссиям в отборе фильмов для советского проката. Взаимность в этой работе помогла бы более полно и достойно представить и наше киноискусство на экранах дружественных стран.

Нам следует, очевидно, поставить перед Госкино СССР и вопрос о более широком и систематическом показе на экране киноклассики, в том числе классики мирового кинематографа.

Пора более пристально присмотреться к реальному репертуару кинотеатров. Подойти к сводкам кинопроката с социологическими критериями. То, что, скажем, индийские, пакистанские, египетские мелодрамы «Сангам», «Цветок в пыли», «Хамраз», «Немой и любовь» намного опередили по числу посещений многие наши фильмы, которыми мы гордимся,— факт, достойный самого серьезного внимания.

Думается, что те, кто объясняет это только невысоким эстетическим уровнем зрителей, сводит это к субъективным факторам, неправы. Здесь дают себя знать и некоторые объективные закономерности. В частности, здоровое и естественное стремление кинозрителей к разнообразию репертуара, не только жанровому, но, если хотите, и эмоциональному. Это точно выразил Довженко. говоря, что грусть, страдание — такая же реальность нашего бытия, как и оптимистические эмоции. Зрители идут на картину, где можно «пережить», взгрустнуть, полюбоваться красочным зрелищем или послушать таких певцов, как Сара Монтьел или Рафаэль. Идут потому, что отечественные картины часто не дают таких возможностей. Мы слишком мало думаем о понятии «репертуар» и слишком дорогую цену платим за наше невнимание к популярным жанрам. Ведь это же факт, что у нас по-прежнему неблагополучно обстоит дело с комедиями, отстает музыкальный жанр, в загоне мелодрама, не ремесленная, спекулирующая на чувствах зрителя, а настоящая, которую по праву можно отнести к сфере истинного искусства.

Успех заграничных «боевиков» нередко оборачивается проповедью чуждых нам взглядов и морали. Ведь многие молодые неискушенные зрители всерьез готовы принять их фальшивые страсти, мнимую романтику, а в таком, казалось бы, безобидном музыкальном фильме, как «Смешная девчонка», почерпнуть нравственные прописи и восхититься «красотами» буржуазного образа жизни. Все это неизбежно сказывается и на эстетическом воспитании.

Фактический репертуар кинотеатров показывает, что работники прокатных контор в борьбе за план нередко эксплуатируют зарубежные «боевики». И нужно с величайшей осмотрительностью подходить к отчетам о том,

что число фильмов из капиталистических стран сокращается из года в год, что уменьшаются их тиражи. Это затеняет вопрос об интенсивности продвижения таких картин к зрителю. Прокатчики «выжимают» из них максимум возможного.

«Анжелика и король» при 317 копиях собрала во много раз больше зрителей, чем многие наши картины, выпущенные тиражом 1800—2000 и больше копий. Сравнение числа зрителей на каждую фильмокопию показывает, что ряд буржуазных лент по интенсивности проката превосходит даже самые лучшие наши картины в 6—8—10 раз!

Вопросы прокатной политики, проблемы продвижения и наиболее эффективного использования советских фильмов, усиления их влияния на многомиллионные зрительские аудитории — важнейшие в жизни кинематографа, они заслуживают нашего постоянного и активного внимания.

Постановление ЦК КПСС — поистине всеобъемлющий документ. Трудно, даже невозможно в одном докладе остановиться на всех его важнейших положениях. Очевидно, участники нашего пленума дополнят доклад своими выступлениями. А мне в конце доклада хочется еще раз вернуться к вопросам политического и эстетического воспитания творческих кадров — тут у нас в союзе особенно много нерешенных проблем, особенно отчетливо проявляется недостаточная действенность принимаемых решений.

Известно, что по самой своей природе киноторчество носит коллективный характер — это ни в малейшей мере не ослабляет проявления индивидуальности художника, возглавляющего творческий процесс. Хорошая съемочная группа вся целиком болеет за свою картину. Но разве не бывает, что постановочные группы, работающие рядом друг с другом, в одном и том же творческом объединении, иной раз с непонятным равнодушием взирают на то, что творится у их соседей. А коллективы киностудий — разве можем мы сказать, что все они активно, по-настоящему борются за честь своей студийной марки?

Когда-то мы знали, что марка студии «Ленфильм», например, гарантирует художественную значительность или, по меньшей мере, высокое профессиональное качество картины. Разве так обстоит дело сегодня на «Ленфильме» да и на некоторых других киностудиях, где работают прославленные, талантливые мастера, которые могли бы куда активней помогать своим менее опытным товарищам преодолевать творческие трудности, предотвращать просчеты и ошибки?

Чувство ответственности — нашей общей, коллективной ответственности — за судьбы любимого нами искусства не требует громких слов. Оно требует постоянного неравнодушного внимания к работе каждого из наших товарищей. Это обязывает нас не увлекаться только так называемыми массовыми мероприятиями, заседаниями, собраниями — даже теми, которые сами по себе могут быть важны и полезны, — но поставить в центре внимания союза каждого художника кино, его творческий труд, его творческую биографию.

Необходимо, чтобы каждый маститый или совсем молодой киномастер постоянно ощущал влияние коллективного разума творческого союза и его дружескую поддержку в осуществлении любого действительно интересного и важного художественного замысла.

В прошлом мы проводили и проводим в этом году множество всесоюзных семинаров, имеющих целью обмен творческим опытом и совершенствование мастерства кинематографистов различных профессий. И эта часть нашей работы требует развития и улучшения. Необходимо конкретизировать темы семинаров так, чтобы повысить коэффициент их полезного действия, помочь их участникам шире, глубже узнать проблемы экономического, социального, духовного развития советского общества, решением которых занимаются партия и народ, успехи строителей коммунизма и нерешенные задачи. Необходимо полнее информировать кинематографистов о международных делах, о процессах острейшей идеологической борьбы, которая ведется сейчас на всех континентах земли. Надо использовать семинары, чтобы углубленно обсуждать и анализировать проблемы профессионального мастерства. При этом чрезвычайно важно, чтобы программа семинара органически связывала изучение проблем технологии, мастерства с разрешением сегодняшних идеологических и художественных задач нашего искусства.

Необходимо решительно расширить и улучшить весь комплекс мероприятий, помогающих кинематографистам в серьезном изучении действительности.

На нашем всесоюзном съезде и последующих пленумах говорилось, что остаются неисчерпанными ресурсы союза для организации творческих командировок кинематографистов. Не использованы нами и возможности организации встреч режиссеров, кинодраматургов, актеров с людьми, которые могут расширить их кругозор и, возможно, могли бы стать прообразами героев будущих фильмов.

Мы с сожалением говорим о межкартинных простоях режиссеров, актеров, операторов — лучше бы таких простоев вовсе не было. Но пока они не устранены, как важно, чтобы свободное время не пропадало втуне, чтобы оно

было до краев заполнено работой, не менее важной, чем само создание фильма, — глубоким изучением жизненного материала, который волнует художника.

Одно из самых положительных явлений в практике нашей кинематографии — приход в искусство большого числа талантливых молодых режиссеров, актеров, операторов, способных решать серьезные задачи в искусстве, владеющих профессией и настроенных серьезно совершенствоваться в своем деле.

Мы радуемся быстрому выдвижению способной молодежи на самостоятельную работу, но видим и недостатки в этом деле. Как важны здесь своевременный совет, поддержка, помощь. Это не под силу только одной комиссии по работе с творческой молодежью. Это должно стать предметом заботы всего союза и прежде всего наших ведущих мастеров. Необходимо изменить практику взаимоотношений Союза с ВГИКом. Союз должен активнее заниматься вопросами улучшения идейного воспитания и профессиональной подготовки молодых кинематографистов во ВГИКе. Выпускников киноинститута надо включать в среду нашей работы, не дожидаясь, пока они станут членами Союза кинематографистов.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» свидетельствует о том, что партия ставит перед Союзом кинематографистов СССР большие задачи, возлагает на творческий союз большие надежды и высокую ответственность за развитие «самого важного из всех искусств». В своей повседневной работе мы обязаны быть на уровне этих задач, этой ответственности. А это значит во всех своих замыслах, творческих и производственных свершениях помнить о том, что такое кино для народа. Это значит отдавать все свои силы, знания, способности, все лучшее, что есть в душе, созданию кинематографа, который действенно помогает партии Ленина, советскому народу в великом деле построения коммунизма.

Сплоченность и единодушие

III Пленум Правления Союза кинематографистов СССР, собравшийся 5 октября этого года в Москве, был посвящен обсуждению задач советского киноискусства в свете Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

После доклада первого секретаря Правления СК СССР товарища Л. А. Кулиджанова развернулись интересные и содержательные прения, в которых приняли участие Ч. Айтматов, В. Артмане, А. Ашимов, А. Баталов, И. Васильков, С. Герасимов, И. Добролюбов, С. Долидзе, А. Каплер, Р. Кармен, Б. Кимягаров, Б. Коноплев, Т. Левчук, А. Митта, С. Мухамедов, С. Ростоцкий, А. Тарковский, Ф. Фартусов, Д. Храбровицкий, Г. Чухрай и заместитель министра химической промышленности СССР В. Юницкий.

Все выступавшие были единодушны в оценке значения Постановления ЦК КПСС, указывающего точные, научно выверенные пути для поднятия кинематографии на уровень задач, выдвинутых перед страной XXIV съездом КПСС. В речах режиссеров, артистов, сценаристов, операторов была дана развернутая критика недостатков в развитии советского кино и выражена воля к их преодолению.

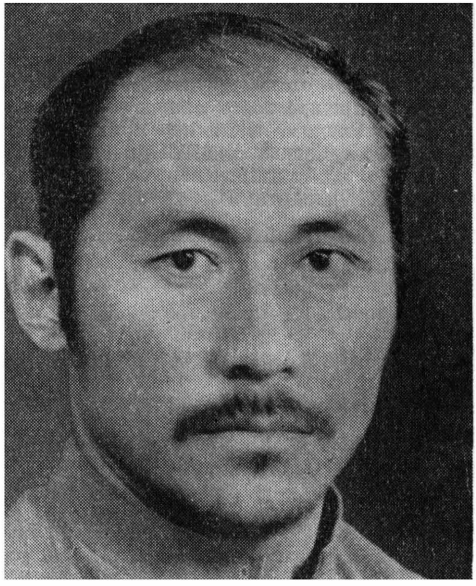
В работе пленума приняли участие заведующий Отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро, председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии Ф. Т. Ермаш, первый секретарь ЦК ВЛКСМ Е. М. Тяжельников, секретарь МГК КПСС В. Н. Ягодкин, заведующий сектором Отдела культуры ЦК КПСС А. И. Камшалов.

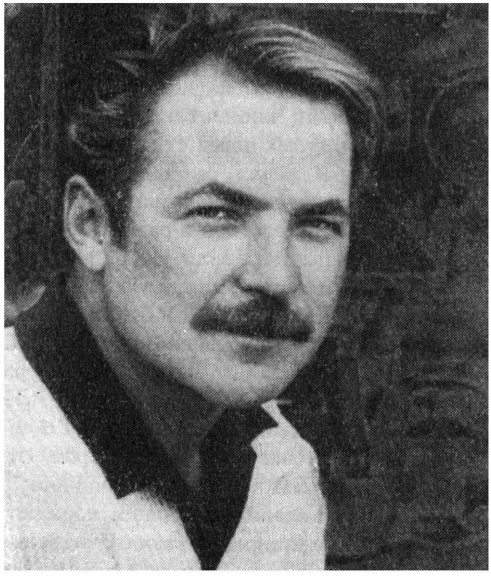
На заключительном заседании пленума было единодушно принято письмо Центральному Комитету КПСС, публикуемое выше.

Из Постановления Бюро ЦК ВЛКСМ о присуждении премий Ленинского комсомола за 1972 год

Бюро ЦК ВЛКСМ постановляет присудить премии Ленинского комсомола 1972 года в области литературы, искусства, журналистики и архитектуры:
...ГУБЕНКО Николаю Николаевичу, актеру и кинорежиссеру, ЧОКМОРОВУ Суйменкулу, киноактеру,— за талантливое художественное воплощение образов советских людей, за создание кинопроизведений, воспитывающих у молодежи гражданственность, мужество, любовь к Родине.

Николай Губенко широко известен как актер. Его работы в фильмах «Директор», «Пароль не нужен» позволяют говорить о нем как об актере многоплановом и разностороннем. Эти качества проявились и у Губенко-режиссера. Фильм «Пришел солдат с фронта», которым он дебютировал, показал, что в нашем кинематографе появился талантливый режиссер.





С. Чокморов — по профессии не актер, а художник. В 1966 году его пригласили на главную роль в фильме «Выстрел на перевале Караш». Эта его работа позволила говорить о большом актерском даровании Суйменкула. Затем он сыграл роль комиссара Ходжаева в узбекском фильме «Чрезвычайный комиссар». Одна из последних его работ — образ смелого чекиста, мужественного революционера Карабалты в картине «Алые маки Иссык-Куля».

Из статьи секретаря ЦК ВЛКСМ Л. МАТВЕЕВА «Союз муз и комсомола». «Комсомольская правда», 29 октября 1972 г.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«А зори здесь тихие...»
«Ожерелье для моей любимой»
«Туманы Британии»
«Пока свободою горим...»

Их кровью...

Фильм и контекст

Л. Аннинский

«А зори здесь тихие...». Сценарий Б. Васильева и С. Ростоцкого. Постановка С. Ростоцкого. Оператор В. Шумский. Художник С. Серебренников. Композитор К. Молчанов. Звукооператор И. Строканов. Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1972.

Похоже, что перед нами картина, резонанс и смысл которой перерастают первоначальные ожидания. Положа руку на сердце: посмотрев только-только оконченный фильм С. Ростоцкого, я не слишком доверял своему чувству. Дело не в том, что лента показалась небезупречной — она и сейчас в ряде чисто кинематографических моментов для меня спорна (об этом ниже), нет, я думал о другом. Потрясенный картиной, я думал: может, это только на нас так действует гибель девочек-зенитчиц, может, это только мы, дети той войны, так открыты боли? А пробьется ли эта боль к людям, выросшим позже, в иных условиях?

Недавний кинофестиваль в Венеции до известной степени ответил на этот вопрос. Лента Ростоцкого встала в контекст новейшего кинематографа разных континентов, тихие наши зори в этом контексте столкнулись с автоматической злобой завтрашней бестии из «Заводного апельсина» Стенли Кубрика, с безнадежным стоицизмом фильма «Натали Гранжет» Маргерит Дюрас, с чудовищностью убийства Шарон Тэйт, реконструированного Л. Мерриком. Успех советской картины в этом контексте получил определенный моральный и идейный акцент — то было сопоставление не столько картин, сколько взглядов на человека. Г. Капралов именно об этом писал в своих заметках с фестиваля, и я вернусь еще к его интерпретации события, но сразу же отмечу как бесспорное: событие состоялось, фильм не остался просто очередной лентой, он прозвучал словом в дискуссии. Строго говоря, такие вещи непредсказуемы: бывает, картина сделана «для резонанса», а резонанса нет, бывают картины, сделанные без такого расчета, и... Помните триумф «Баллады о солдате» в Канне 1960 года? Не сыграло ли в этом событии свою роль и то, что «Баллада» тогда контрастно сопоставилась со «Сладкой жизнью» Феллини? Фильм — произведение режиссера, но фильм в общественном и духовном контексте — произведение режиссера куда более могучего и своевольного, имя которому — жизнь. Не каждой ленте суждено такое, события не возникают на

пустом месте. Значит, что-то главное в ленте С. Ростоцкого созвучно времени.

Теперь вспомним: два года назад громко прозвучал спектакль «А зори здесь тихие...» в театре на Таганке. А три года назад все заметили появление одноименной повести Бориса Васильева. Первый соблазн — объяснить одно из другого. Отрешимся от этого соблазна: мало ли бледных постановок было по замечательным книгам, и мало ли интересных фильмов снято по контурам проходных повестей? Я убежден, что любимовский спектакль вызвал интерес, споры потому, что нес самостоятельный взгляд на вещи; убежден и в том, что фильм Ростоцкого глубоко самостоятелен. И то, чем он стал, нужно объяснять прежде всего из него самого.

Но у повести, спектакля, фильма есть одна общая основа, общий духовный контекст: Великая Отечественная война в сегодняшней памяти народа.

А кажется, война и не уходила из памяти. И вроде бы все эти десятилетия ни единой секунды не было, чтобы не думалось о войне: как вошла она в наши детские души, так и осталась. В сорок пятом — оглядывались на четырехлетие войны. Сегодня — оглядываемся на те четверть века, что отделили нас от нее. Да, ни на секунду не прерывалась память. И все-таки т е п е р ь — словно обнажилось что-то из глубины от этой детонации — через четверть века. Как у Давида Самойлова:

«И это все в меня запало, и лишь потом во мне очнулось».

Стихами, прозой возвращается к войне литература, и театр возвращается, и кинематограф. Со временем прояснится, конечно, то новое, что приносит память о войне с каждой такой новой волной; теперь мы —«внутри процесса», но и изнутри безошибочно знаем: нет, не все еще сказано о войне, да и будет ли когда-нибудь сказано «все»? Такие годы в народной памяти остаются навсегда. И хоть непрерывна память, кажется, что теперь-то и выявляется новый ракурс темы. Да, этого нельзя не заметить: сейчас мы опять многое иначе видим, по-новому чувствуем.

Кажется, знаю даже, когда родилось это новое для меня. В шестьдесят пятом году, в двадцатилетие Победы. Не забуду того дня. Я пошел на «Мосфильм»: там открывали памятник погибшим студийцам. Среди просторного двора — прикрытая материей небольшая стела; толпа седых женщин молча стояла перед ней. Потом упала материя, обнажив на известняке имена. Женщины заплакали. По знаку распорядителя невдалеке появилось человек двадцать мужчин в штатском, они подняли карабины и дали залп. И только донесся этот слабый треск, что-то словно оборвалось во мне; я подумал, что эти ребята, наверное, из какого-нибудь стрелкового кружка, вот сейчас отстреляются и уйдут; все пройдет, и даже подпись сотрется. И ведь непоправима гибель: погибших все равно не вернешь. В детстве, глядя на последнее фото отца, я надеялся: потом справлюсь с болью, и вот уже тридцать лет прошло, нет, не легче, труднее — словно опять очнулось в душе что-то. То говорил гордо: «Мой отец доброволец», теперь — все слова отпали, не выскажешь. Только услышишь, как нынешние, из «младших групп», спрашивают детскими губами: «Почему у меня нет дедушки?»— так и немеет все....

Двор мосфильмовский пустел; издали стела казалась игрушечной — имен не было видно; женщины расходились медленно, шли, поддерживая друг друга. Я думал: чем же еще ответит наше сознание на эту войну?

И не предчувствием ли нового ответа наполнены сейчас книги о войне, фильмы о войне?

На экране линия эта проходит через ряд точек, из которых назову несколько: «Летят журавли»—«Солдаты» — «Судьба человека»— «Иваново детство»... В ту пору, когда делались эти фильмы (1957—1962), война не пришла еще в кинематограф такой, какой мы ее осознаем сегодня, хотя фильмы были очень сильные. Но среди тогдашнего кино — с его лохматыми мятущимися мальчишками, с неоитальянскими дождиками и трогательной «реабилитацией» быта— те фильмы о войне звенели пронзительной нотой, вечным напоминанием. И вот вынесен на простор широкого экрана и звучит в

«А зори здесь тихие...»

разных концах нашего кино выношенный годами вопрос, как же выстояли тогда, в сорок первом, наши отцы, что дало им силы? Духовную связь с ними ощущаешь в теперешнем интересе искусства к военным годам — к гигантским битвам войны, к ее решающим минутам, к стратегии ее общего хода, к ее будням, к героизму безвестных боев местного значения. Разные масштабы, разные изобразительные средства, а суть одна: исток подвига в душе человека, в его мировоззрении, в советском характере, что ли. Не правда ли, гигантская фреска «Освобождение»—вещь совсем иного жанра, чем, скажем, «Хроника пикирующего бомбардировщика», а хуциевский «Месяц май» сделан совсем в другом ключе, чем «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова и «Минута молчания» Игоря Шатрова имеет, пожалуй, несколько иной зрительский адрес, нежели чухраевская «Память». И все-таки во всех этих лентах, разно задуманных, разно снятых, звучит общее: теперь мы все — исторически — на четверть века старше, дети тогдашних солдат переросли отцов своих годами, и странно ощущать, что в момент гибели они были моложе нас; но именно теперь, с новой исторической высоты, к ним возвращаемся, в них всматриваемся, словно там, под пулями, они знали что-то, без чего нам и теперь нельзя.

Идейно-нравственная генеалогия подвига, его социальный духовный базис — вот что ищем мы в тех трагических годах; это и есть главный содержательный план любого нового произведения о войне, план гораздо более важный, чем чисто профессиональные «плюсы-минусы».

Я на эти «минусы» фильма С. Ростоцкого не закрываю глаза; хотя, возможно, много лет спустя историки кино отметят с профессиональной строгостью: «несмотря на растянутость киноповествования в первой серии и на спорность цветовых интроспекций, этот фильм в це-

«А зори здесь тихие...». Марья Тихоновна — А. Мещерякова, старшина Васков — А. Мартынов

лом стал яркой...» и т. д. А может, помянут его с широкой пименовской добротой: «в ряду разрабатывавшихся тогда характеров заметное место заняли и образы простых, скромных девочек-зенитчиц...» Точно: фильм «не без недостатков», и точно: он включается как необходимейшее звено в контекст наших сегодняшних размышлений о войне.

Теперь давайте проследим хотя бы кратко путь к этой ленте, путь от повести Бориса Васильева к фильму Станислава Ростоцкого; повесть и фильм неразрывны — не потому, что Б. Васильев сам написал сценарий, максимально близкий к повести, но по другой, несколько более широкой причине: фильм родился не только из повести, но и из общепризнанного у с п е х а повести. Этот успех не менее важен: произведение искусства не просто вещь, хорошо или плохо сделанная, а проба нашего состояния; хорошо написанных повестей много, повесть же Васильева оказалась чем-то новым, хотя по всем стилистическим параметрам прочно вписывалась в то ставшее уже привычным направление нашей военной прозы, которое начиналось когда-то молодыми писателями-фронтовиками.

Впрочем, в двух словах, внутреннюю структуру этого направления легче показать на примере поэзии, поэзии тех, кто в 1945 году вернулся в выгоревших гимнастерках, тех, кто не пришел с фронта. Они писали о войне, как никто не писал до них:

Возьми шинель — покроешь плечи,
Когда мороз невмоготу.
А тем — прости: им было нечем
Прикрыть бессмертья наготу...

По ткани, по фактуре — жесткий реализм, правда деталей, земная простота: стихи легко дорисовываются до конкретной картины — идут молодые солдаты мимо убитых наших разведчиков, тела которых еще не прикрыты...

Но вслушайтесь в «сверхтекст» стиха, особенно — в страшную емкость последней строчки: какая напряженность чувства, какая несоразмерная мощь детали, как в этой конкретности все напоено символикой! Как странно это сочетание простоты деталей и широкого дыхания ассоциаций. В 1943 году, услышав впервые стихи Гудзенко, Илья Эренбург определил их так: смесь барокко с реализмом.

Реализм ткани — это то, что до конца воплотил Твардовский. И особая интенсивность, мощь символики — на этом построена вся поэзия молодых: от Луконина до Исаева и от Слуцкого до Винокурова.

И проза — тоже. По традиции мы ее отсчитываем от первых вещей Бакланова и Бондарева; в этой прозе всегда был реальный

Кадры из фильма «А зори здесь тихие...»

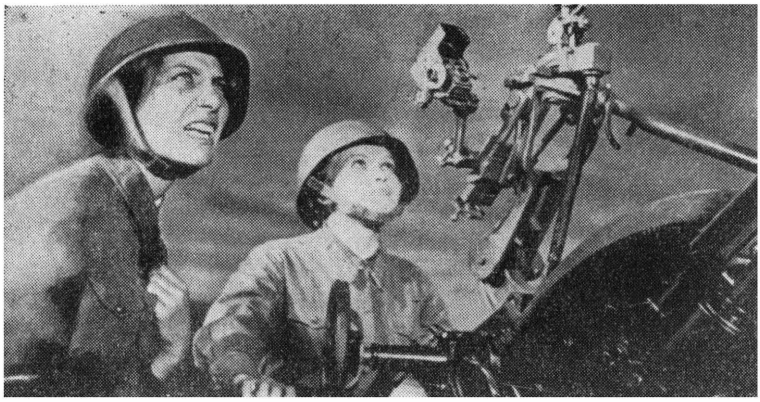
Кадры из фильма «А зори здесь тихие...»

«А зори здесь тихие...»

пласт, точное знание; неверно думали, что «окопная» точка зрения неизбежно сужает горизонты: в ранних бондаревских вещах был заложен автор «Освобождения», недаром и старший из писателей-фронтовиков Симонов стал эпическим летописцем войны. Но и другой пласт всегда угадывался в военной прозе: сознание, которое мыслило символами невероятной напряженности и емкости. Рассказ Вл. Богомолова «Иван» написан в стиле сухого очерка, почти как «донесение», но ведь было же заложено в этом рассказе то, что потрясло Тарковского и позволило ему развернуть эту сухую ткань в свой знаменитый фильм.

Повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...» была безусловно выдержана в этом двуедином стиле военной прозы: никакой экзальтации, никаких педалей или «монтажных ухищрений» — суховатая, «незаметная» ткань, скупая точность описаний, минимальные эмоции при максимальной точности письма. Может, более всего и действовала тут уставная неотменимость диспозиций: справа озеро, слева озеро, на перешейке глухой лес, в лесу — шестнадцать гитлеровских диверсантов, и должен старшина Васков задержать их силами пяти бойцов, вооруженных трехлинеечками, а проще сказать, силами пяти девушек-зенитчиц; вот как хочешь, так и крутись, а задержать надо. Повесть заполнена непрерывным отчаянным размышлением Васкова; принимая решения, он балансирует на краю гибели, и оттого, что в этом опасном кружении по лесу он остается все время трезвым старшиной, который пытается с помощью уставов определить стратегию, тактику и диспозицию в своем совершенно отчаянном положении, и создается тот самый контрапункт буднично простого, чуждого всякой патетике письма и напряженной героики, о котором мы говорили.

Повесть и построена на том, что действительность, фантастическая по моральному напряжению, написана пером точного реалиста. В ней есть характеры, за характерами прописана социальная среда, за социальной средой — точное историческое время: предвоенное время. И пять девушек-зенитчиц, пошедшие за Васковым в лес ловить немцев,— это пять точных типологических портретов той поры: и железная Рита Осянина, вдова молодого командира, и дерзкая красавица Женя Комелькова—из «комсоставской» семьи, и молчаливая широкоскулая лесникова дочка Лиза Бричкина, и тихая Соня Гурвич, отличница университета с томиком Блока в солдатском мешке, и детдомовка Галя Четвертак. Все наши тридцатые, предвоенные годы, все победы и мечты наши, все драмы и надежды отпечата-



«А зори здесь тихие...» Рита Осянина (справа) — И. Шевчук, сержант Кирьянова — Л. Зайцева

лись в этих пяти девушках, надевших одинаковые шинели сорок первого года.

Васков их боялся: где ему такими командовать — с четырьмя классами начальной школы, в запасе двадцать слов, да и те из уставов. Васков был как из другой действительности: у него тятю медведь заломал, так что горбом вытягивать семью пришлось, и армия стала ему, Васкову, единственным домом, и стал он в армии тем, на ком она, в сущности, и держится,— вечным старшиной. А старшина— старшина и есть: он всегда для бойцов старый. Положено так...

Поэтому и на девчат, которыми ему командовать пришлось, он, Федот Евграфыч (тридцати двух лет от роду), смотрел словно бы из другого поколения. Словно был он участником гражданской войны и лично пил чай с Василием Ивановичем Чапаевым под Лбищенском...

Чувствуете ли сложную, многослойную интонацию повести Васильева? Чувствуете ли весь груз духовного опыта последних десятилетий — от фильма «Чапаев» до споров о «поколениях»— в писательском сознании Васильева? Чувствуете ли тончайший социально-психологический аналитизм его прозы, написанной наполовину «от имени» старшины Васкова, но незримо впитавшей вековые раздумья литературы — и не только о начдиве Чапаеве, но и о безвестном капитане Тушине, и о штабс-капитане Максиме Максимыче? Художественная емкость васильевской повести прочно поставила ее в контекст русской литературной традиции: старшина Васков—1910 года рождения, русский, деревенский, образование начальное, чувство родины непоколебимое, — так же типологически точен, как все пятеро его бойцов-зенитчиц.

И вот за этой реалистической точностью вставало в повести Васильева в жуткой простоте изначальное, невыносимое ощущение: ведь идут сквозь лес шестнадцать диверсантов, здоровенных, до зубов вооруженных немцев, и против них — старшина с наганом и пятеро девочек, д е в о ч е к, едва несущих свои трехлинеечки. И как представишь себе это — помимо стратегии, тактики и диспозиции, а вот так просто,— немыслимо ни забыть, ни примириться. В этом-то ощущении, донесенном до нас Васильевым, и таилась главная детонация; его реалистичнейшее повествование содержало в себе силу притчи, силу моральной дилеммы: жизнь — смерть, и, если хотите, в этом тоже был знак пережитого нами опыта, знак непрерывных раздумий нашей литературы последних десятилетий о молодой душе — вплоть до послевоенного: «я веточка, полная зеленых кровинок», вплоть до того, давнего, первого девичьего крика, что среди залпов прорезал когда-то поэзию:

Я только раз видала рукопашный.
Раз наяву и тысячу — во сне.
Кто говорит, что на войне не страшно,
Тот ничего не знает о войне...

И вышло так, что именно этот моральный план, укрытый в васильевской повести под точным описанием событий и характеров, остро отозвался в душах современных людей и сделал повесть литературным явлением.

Я понимаю, что проиллюстрировать в критической статье «отзыв в душах»— дело трудное, но рискну все же на одну ссылку, хотя и не без сомнений. Сомнения вот какие: у нас как-то не принято брать для анализа журнальные иллюстрации; как сказал бы старшина Васков, картинки они картинки и есть. Но сделаем все-таки опыт. Возьмите восьмую книжку «Юности» за 1969 год и посмотрите рисунки М. Лисогорского, сопровождающие первую публикацию повести «А зори здесь тихие...». Современные, хорошие рисунки, с экономным, резким штрихом, с лаконичным распределением плотностей, с прекрасно читающейся экспрессией. Это профессиональный их уровень. Но суть, суть интерпретации? Ушла характерность, ушла типология; комендант Васков распрямился, развернул плечи, в сильном чистом лице проступило то спокойное и доброе мужество, какое теперь часто видишь на плакатах о покорении космоса; а девушки? — они сомкнулись в единую шеренгу, стали похожи друг на друга, а главное, в их облике — в тонких, встревоженных лицах, в длинных глазах, в косом полете челок — выявилась теперешняя поэтичность; это девочки, о которых т е п е р ь думаешь, т е п е р ь, когда «очнулось» в нас. Художник «Юности» был одним из первых читателей повести Васильева, еще нигде тогда не опубликованной, если хотите, он впервые моделировал ее восприятие — и он не ошибся; в его интерпретации угадалось то, чем стала повесть в нашем читательском сознании.

Спектакль в театре на Таганке явился завершением такой интерпретации сюжета. Со свойственной ему парадоксальной последовательностью Ю. Любимов вырвал действие из реальной, бытовой рамы и погрузил его в черно-белую, вспыхивающую, ослепительную, бездонно-пустую до самых колосников атмосферу чистой трагедии. В этой атмосфере натуральные детали, всякие там сушащиеся портянки и лифчики остались лишь символически нелепыми осколками быта; характеры опять-таки растушевались; вместо пяти девушек в центре действия оказалась единая композиционная группа, почти скульптурная по пластике; символика вытеснила типологию. Б. Васильев в повести еще мог сказать: «деваха бросилась к сараю, Васков — к телефону», в этом словечке ««деваха» был сложный сплав теперешнего взгляда писателя и его ощущения т о г д а ш н и х людей — резких, ожесточенных. У Любимова такое немыслимо, у него гибнут нынешние, теперешние наши девочки, и как прозвучали в спектакле пять предсмертных криков, пять песен отпевальных, да зарыдал на сцене старшина Васков, да колыхнулось в темном фойе пламя пяти огоньков в снарядных гильзах, так и поплыл по журнальным, газетным статьям крик боли: «Сестренки, доченьки, кровиночки!» — спектакль попал в нашу, в эту тревогу з а н ы н е ш н и х, потеряв в чем-то близость к тем, вчерашним.

Эмоционально-психологический контекст, в котором С. Ростоцкий сделал по повести Васильева свой фильм, важен потому, что фильм этот возникает как развитие явления, общественный резонанс которого уже определился. Ростоцкий снимал фильм, уже зная и успех повести, и успех спектакля, уже зная и суть этого успеха. Более того, на авторов фильма должны были, наверное, воздействовать и те эмоциональные формы, какие в нашем искусстве принимал отклик на повесть Васильева; проще сказать, действовала на них вся соблазнительная возможность «современного» истолкования героев книги, и первое, что должен был сделать в этом психологическом контексте С. Ростоцкий — и что он, в общем, сделал,— это удержаться от соблазна стилевой модернизации повести. С. Ростоцкий остался верен автору, он твердо пошел за повестью, стремясь воплотить на экране тот реальный и простой ее план, который и составляет силу произведения.

Воплотить реальный план — значит передать жесткое, натуральное, почти бытовое развитие событий. Быт «второго эшелона».

Тоску одиноких баб, препирательства начальников, сушащиеся портянки, смех и шутки этой тяжкой, сорванной с орбит и вновь бытом ставшей жизни. Решившись идти этим путем, Ростоцкий бережно сохраняет всю фактуру повести, благо сценаристом у него является сам Васильев; и последнему надо отдать должное: компоновка эпизодов, планов, диалогов выдает в нем уже не автора замечательной повести, а опытного киносценариста, имеющего за спиной не один фильм. Конечно, эта густота имеет и свои противопоказания: экспозиция тяжеловата, многословна, медлительна; одно дело — рассуждение прозаика, как бы мыслящего от имени героя, другое дело — когда несобственно-прямую речь перебрасывают старшине Васкову, и этот неважный оратор должен проговаривать монологи, да еще «на естественном дыхании». А главное — в этом тяжеловатом развороте действия эмоциональная структура все время грозит нарушиться: отыгрыш комического (солдат в платочке доит корову) не потому настораживает здесь, что стиль «Василия Теркина» будто бы в принципе исчерпан, а потому, что этот стиль начинает расходиться с эмоциональной установкой данного действия: на экране балагурят, а вы улавливаете совсем иное — тревогу, вам не до шуток, да и авторам тоже... В этих первых частях ленты вообще чувствуется некоторая стилистическая неуверенность, словно бы колебание между разными образными системами.

Возникает вдруг типологически точная фигура из конца 30-х годов — фигура комвзвода Кирьяновой: резкая, с мужским поставом жеста, с прической валиком — за этой точностью облика чувствуется новейший опыт нашего кино, осмысляющего 30-е годы. Но, знаете, не смотрится в «Зорях» эта довольно точно воссозданная фигура тогдашней женщины. Почему? Потому что общий стиль картины все-таки не строится ни на обычной типологии, ни на быте.

Он строится — и в этом секрет образной структуры фильма — на очень тонком переводе ощущения военной действительности в план теперешнего раздумья о войне. Им не страшно, но страшно нам за них. Они еще не знают своей судьбы — мы ее знаем. Трагедия висит в воздухе. Но на экране ее пока что нет. На экране — шумный быт «бабьей команды», попавшей под начало несуразного старшины. Наблюдая этот гомон, вы улавливаете в нем некую нарочитость: артистки кажутся слишком красивыми, хотя мы и это понимаем. Почему бы им и не быть красивыми; только в этой красоте, сопоставленной с невеселым (и веселым) военным бытом, чудится почти педалирование: смотрите, что делает война... Не знаю, согласятся ли со мной поборники смелых кинематографических исканий, а в одном эпизоде это педалирование показалось мне совсем уж чрезмерным — я имею в виду сцену в бане. Не хочу решать здесь «принципиальных проблем» касательно роли обнаженной натуры в высоком искусстве, меня здесь волнует другое. Я говорю этой сцене «нет», несмотря на всю логическую бесспорность антитезы: свинец пуль — беззащитное женское тело. Потому что это ощущение куда сильнее там, где, неловко подвернув ноги, лежит убитая немецким ножом Соня Гурвич — беззащитный завал тоненьких ног в огромных, не по росту, сапогах больше говорит, чем все откровения банной сцены. Потому что то — правда, а это, простите, из так называемого «смелого кинематографа».

Я повторяю: решившись следовать повести в натуральной прямоте и жесткости ее ткани, авторы фильма пошли отнюдь не по легкому пути. Хочу напомнить, что простота и ясность военной прозы (и поэзии тоже) не просты, потому что рождены не элементарностью бытописания, а «немотой трагедии»; всю трудность этой простоты почувствовал когда-то Тарковский, взяв в руки богомоловского «Ивана», и он сразу и честно отступился от этой простоты, сделав полное сложной символики «Иваново детство».

Нужно ощущение трагизма. Без него стиль качается, оступается — то в теркинское балагурство, то в традиционную типологию. И вы все отчетливее чувствуете, как сквозь длинноту экспозиции пробивается фильм к своему главному.

«А зори здесь тихие...» Соня Гурвич — И. Долганова, старшина Васков — А. Мартынов

А потом вдруг действие собирается в кулак, в струну, в живой нерв — Рита Осянина бежит через лес к Васкову и выдыхает:

— Немцы в лесу! Двое! Десантники!

Пятеро зенитчиц уходят на перешеек ловить двух диверсантов. Пятеро зенитчиц и комендант разъезда Васков. И там, на перешейке, отрезанные от своих — болотом, безмолвием полусотни верст,— обнаруживают группу в шестнадцать головорезов.

Вот теперь началось.

Медленно обшаривает камера пустынный лесной горизонт; фильм словно заново дает экспозицию. Раньше фон был забит народом, вещами, звуками. Теперь он пустынен, как топографическая карта, как аэрофотоснимок, как шахматная доска, с которой убраны лишние фигуры, и в этой северной пустынности проступает арифметика сил: шестеро против шестнадцати, и уйти нельзя.

Вырванные из бытового гомона, из «современных» массовок, приблизились к нам пять девушек, пять характеров. Тут надо очень точно определить ту тончайшую меру художественного воплощения, что найдена и режиссером и пятью артистками: Ириной Долгановой, Еленой Дропеко, Екатериной Марковой, Ольгой Остроумовой и Ириной Шевчук. Конечно, это не та «скульптурная группа», которую мы видели в спектакле Любимова, но это и не те типологические характеры, которые были намечены в повести Васильева. В повести, как помните, прописаны варианты социальной «среды»: семья лейтенанта — семья генерала — лесной кордон — университет — детский дом... В фильме эти интроспекции переведены в чисто поэтический план; прошлое дано цветными наплывами, воздушно, возвышенно; эти наплывы контрастируют с черно-белой реальностью: там розовое, голубое, золотое, здесь черно-белое — старшина Васков и шестнадцать немцев, затаившихся в чаще. В фильме нет типологии, нет острой характерности (я сказал: типична тут лишь одна Кирьянова—и она выпадает из стиля), но нет и открытой условности. Что же здесь сыграно пятью артистками? Сыграны как бы психологические результаты судеб, лирические срезы характеров. Это то самое удивительное чувство: мы про них знаем, они про себя — еще

нет. Мы видим всю смертельность их ситуации, всю предельность напряжения их сил, всю героику и весь трагизм. Они же еще словно не чувствуют этого, они не отрешились от прежнего, они — там, в предвоенном времени.

Когда вдумываешься в актерские партитуры пяти женских ролей фильма, наталкиваешься на странное ощущение: во всех пяти, контрастно к войне, парадоксально и странно сыграна психологически тема любви, готовности к любви, верности любви. В Рите — скорбь потери, в Жене — отчаяние и дерзость страсти, в Лизе — робкое ожидание бабьего счастья, в Соне — возвышенная блоковская верность жребию, в Гале — мечта о «красивом чувстве». Не от этой ли психологической находки также тянется нить к воздействию тогдашних героинь на теперешние души, к контакту с ними?..

Вернемся к тому идейному и нравственно-философскому контексту, в котором фильм Ростоцкого прозвучал, как «слово в дискуссии». Чтобы не повторять общих мест, сошлюсь на живые впечатления Г. Капралова, который писал в своих заметках с Венецианского кинофестиваля:

«Если оставить в стороне многочисленные, но не очень существенные вариации и оттенки, то можно сказать, что преобладали (в показанных на фестивале западных фильмах.— *Л. А.*) два взгляда, как будто полярные, а по существу весьма сходные. Согласно одному из них, опирающемуся на теории целого сонма буржуазных философов, человек изображался, как без вины виноватый страдалец, трагическая жертва абсурдного мира, в который он заброшен чьей-то злой волей. Охваченный тоской и страхом, он обречен лишь на ожидание своей неизбежной гибели.

Согласно другой концепции, также всячески «аргументированной» буржуазными идеологами, человек отнюдь не пассивно и безвольно коротает свои дни. Нет, он действен, активен. Но какая страшная эта активность! Ведь человек... это вместилище чудовищных пороков, присущих ему уже от рождения, вулкан зла, лава которого то и дело прорывается наружу в актах дикой жестокости и насилия»*.

Если вспомнить грустную шутку Леца, что жертва — это тоже соучастник преступления, только пассивный, то общая основа этих мироконцепций становится достаточно явна: мир — не целое, в нем нет связующей моральной идеи, жизнь — поле борьбы одиночек, где царствует «естественный» закон силы; зверь в этих условиях чувствует себя нормально, но и жертва должна принимать эту действительность, как абсурдную, но неотвратимую данность: нет ничего н а д этой низменной борьбой... Нет никаких позитивных ценностей.

Фильм «А зори здесь тихие...» в принципе исходит из совершенно иного миропонимания. За психологическим многоголосьем характеров авторы ищут ощущение единства людей, собранных вместе и логикой войны брошенных в неравный бой. Они гибнут не как жертвы и не как механические исполнители задачи, а как живые люди, знающие, ради чего они гибнут, они умирают мучительно, но и светло. В их подвиге авторы хотят выявить моральную его основу, тот духовный фундамент, который позволяет людям, столь мало знающим друг друга, сразу ощутить себя в единстве, и более того — ощутить себя частицей еще большего единства: армии, страны, родины. Это чувство выражено в фильме не публицистически, а психологически. Никто не говорит высоких слов, разве что старшина Васков, но его не очень складные речи имеют в фильме опять-таки не прямой, а опосредованный эффект — ощущение того, что мы привыкли называть морально-политическим единством советского народа, возникает как непреложный художественный результат психологического многоголосья картины.

В фильме есть парадоксальное ощущение: воюют люди, которых готовили не к войне, а к миру. Внутри художественной логики фильма это оправдано, хотя, строго говоря, «в жизни было не так». Тот, кто застал и помнит предвоенные годы или хоть заглядывал в предвоенные газеты, тот знает, что к войне гото-

* Г. К а п р а л о в. Аплодисменты герою.— «Правда», 4 октября 1972 года.

вили всех. «Если завтра война»— висело в воздухе; девушки готовились на фронт наравне с молодыми людьми; то, что с началом войны многие девушки были мобилизованы, не казалось странным; в предвоенном сознании господствовал вовсе не тип психологически беззащитной, неумелой и обаятельной девочки, но тип боевитой, решительной, умелой героини, которая готова была умереть в бою, но не оставаться только лишь «подругой», даже и «боевой». Я уже указывал на присутствие в фильме такого действительно предвоенного характера — это Кирьянова. И, конечно, нежные души девочек-зенитчиц, воюющих как бы вопреки своей начальной неумелости,— это наше, нынешнее отношение к тогдашним людям. И конечно, в те годы имя Гали Четвертак, погибшей из-за собственного смертельного страха, не написали бы в сводке рядом с именем Риты Осяниной, дорого отдавшей свою жизнь в бою, это наше теперешнее сознание объединило умелых и неумелых бойцов в общем реквиеме, ибо мы думаем сейчас уже не просто о том, как была добыта победа, но и о том, что дало людям духовную силу выстоять, мы думаем о глубинном базисе подвига —даже в том случае, если воюют люди, к войне вроде и неприспособленные, а вот — девочки, веселые, простые, милые...

Старшина Васков, между прочим, стоит вне того художественного сюжета, когда в тогдашних боевых обстоятельствах испытываются нынешние психологические варианты. Васков — настоящий вояка, и уж он-то действительно готовился к тому бою, который выпало ему вести. Однако и этот характер точно выведен к духовной задаче фильма; более того, именно Васков в исполнении артиста Андрея Мартынова есть главное открытие фильма, его центр, средоточие смысла — основная удача картины.

Этот характер уже в повести отмечен ярким своеобразием. Можно было смело предсказывать успех его актерских интерпретаций: по остроте драматургического рисунка это, конечно, клад для артиста, по глубине открывающихся духовных возможностей — нечто еще большее.

Служака-комендант, уставной придира, тусклый формалист, бескрылая душа — вот тот стереотип, с которым Б. Васильев вступает в спор. За полтора столетия сатирической русской традиции накоплено против этой фигуры достаточно много яда: бедняга-комендант (интендант, педант...) был вечной мишенью, вечным антиподом для живых романтиков, свободных искателей и прочих «красавцев духа». Сломав этот отрицательный стереотип, Б. Васильев открыл в своем старшине замечательную человеческую глубину. «Устав для того и создан, чтобы голову тебе освободить, чтоб ты вдаль думать мог...» Непрерывное, мучительное движение мысли открывается за косноязычием уставного служаки, и вот какой второй слой характера открывает здесь Васильев. В первом приближении — уставной придира. А под этим слоем другое: точно увиденный характер предвоенного времени, о котором немало было написано в советской литературе тридцатых годов,—«парень из тайги», из глубины крестьянской России, поднятой к активной жизни реальностью пятилеток. Б. Васильев видит в своем герое оба психологических слоя: и убежденность солдата советской армии, защищающего от врагов «Беломорско-Балтийский канал имени товарища Сталина», и ту подспудную, первоначальную, народную, «таежно-крестьянскую» основу, какая остается в этом характере. Васков в повести создан взаимодействием этих начал: стойкости старшины-воина и мертвой хватки промысловика-охотника, настоящего сына земли, за пять верст по птичьему шороху угадывающего на ней врагов. Этот-то железный старшина, по-мужски сильный боец, сын медвежатника, двужильный и неуловимый лесовик держит в повести и идейную, и психологическую, и сюжетную ее основу.

Андрей Мартынов открывает в характере Васкова совершенно иной пласт. Прежде всего — облик. Не «из тайги»— из деревни. Облик мирного крестьянина, душевного мужика, для которого война и дело военное — вовсе не природное его призвание, а вот — «что зайцу курево».

И еще: «пышные гренадерские усы...»

«А зори здесь тихие...». Женя Комелькова — О. Остроумова

Конечно, этот Васков уж наверняка пил чай с Василием Ивановичем под Лбищенском, и, конечно, на нем лежит отблеск обаяния самого популярного из героев гражданской войны. Есть какая-то трогательность в этих пышных гренадерских усах, в том, как сочетаются они и с добрыми глазами и с мучительной застенчивостью... Александр Кривицкий, описывая когда-то церемониальный марш наших солдат в побежденном Берлине, в Темпельхофе, сравнивал этот марш «с гимнастическим шагом» шотландцев, с «танцующей походкой» французской роты зуавов, с «развалочкой американской морской пехоты», он писал об удивительном сочетании свободного суворовского шага с тяжким ударом ступни — что от века составляло строевую красу лучших воинских парадов в России. Может быть, для сэра Артура Теддера в этой «чуть развинченной» мощи звучала победительная игра силы, но для нас-то совсем другое откликается в этом свободно-тяжком шаге, и в этом облике доброго старшины с воинственными усами, а именно: тяжкий труд, скромное усердие, безмерное терпение, а главное — высокое чувство долга и — никакой легкой победоносности.

Я вспомнил «Темпельхофский караул» А. Кривицкого по чисто читательской ассоциации — все ищу контекст тому характеру, который создал в фильме Андрей Мартынов. Выше я говорил о художественной генеалогии этого характера: о капитане Тушине, о штабс-капитане Максиме Максимыче, о пушкинском коменданте крепости из «Капитанской дочки». Уточню теперь: в повести была, конечно, заложена и эта глубина преемственной связи, но именно фильм реализовал ее до конца.

В фильме — не быстрый таежный охотник-зверолов, не «природный» боец открывается за маской «уставного придиры», не брат — защитник пятерых девочек, а как бы отец их, человек не просто более сильный, опытный и сноровистый, чем они, а более мудрый, более их понимающий сердцем. В нем не просто народная сила и народная хитрость бойца, но еще и глубинная народная этика, этика родственной связи, этика отцовской любви, отцовской правоты и отцовской скорби.

«... Положил ведь я вас, всех пятерых положил, а за что? За десяток фрицев?..» — в повести эта боль человеческая неотделима от терзания командирской совести. В фильме — чуть иное. Над телом зарезанной немцами девушки, книжницы непонятной, согнулся, тронул ее лицо корявыми пальцами:

— Погубил я тебя, Сонечка.

Словно дочь хоронит.

...Мне осталось сказать о последнем. О тех цветных заставочках, которыми обрамлены обе серии фильма, об этой модной теперь «окантовке»: в местах давних боев — веселые туристы, одеты они ярко, современно, поют они свои новые песни и знать не знают о том, что здесь было тридцать лет назад. Даже еще и надерзить собираются людям, которые приходят сюда на могилки, их туристское дикарство тревожат:

— Эй, привидения! Вы чего тут делаете?

... Но, увидя надгробную плиту, серьезнеют эти современные мальчики и девочки и даже кладут на могилу цветочки...

Я не останавливался бы специально на этих вставках, если бы не угадывалась в них некоторая тенденция, явственная в нашем кино последних лет. Началось это, кажется, с «Дневных звезд» И. Таланкина — такое вот острое сопоставление тогдашней трагедии и нынешней беззаботности танцующих твист юнцов. И в фильме «А зори здесь тихие...» цветовое это обрамление не случайно — оно смыкается с цветовыми же интроспекциями в прошлое героинь, создавая на черном, дымном фоне картины как бы сверкающий, броский, яркий пунктир. Это уже не реальность войны. Это прямое обращение к нынешнему зрителю, причем молодому. Это желание говорить на его языке. Это попытка впрямую тронуть его душу.

С точки зрения чистого кинематографа — ничего плохого вроде. Даже, пожалуй, красиво: тут вся современная цветовая техника, нажим, удар цветом, обнаженный метафоризм и более всего, наверное,— давление того публицистического стиля, который ориентирован на «юные души».

Только трагизма в этих вставках мало, красоты много, а более всего — желания «напомнить» молодому зрителю, «завязать контакт» с ним...

Память живет во внуках, не может не жить! А в ком ее нет, те глухи, и больно, когда из продымленного леса выводит меня режиссер на нынешний пикник и подводит к молодцам в ярких рубашках и просит их приглушить транзисторы, вспомнить: ведь матери ваши убитые лежат под этими валунами...

Вот почему при всей их кинематографической яркости не близки мне эти «современные» перспекции в наш день. Мне ближе другое: черно-белый, свинцом просквоженный лес сорок второго года, и крик старшины Васкова, который в одиночестве кружит по лесу, стреляя и прячась, водя немцев за собой, пугая их:

— Первое отделение, с тылу заходи! Остальные за мной! За нашу Советскую Родину! Ура!

Так бьется он там, в лесу, а здесь, перед нами, во весь экран — лицо девочки из детдома с глазами, полными ужаса и надежды.

Э т а правда не нуждается в «публицистическом обрамлении». Кто хоть раз, даже в далеком детстве, видел у девочек военной поры такие глаза, тот поймет.

А кто не видел, чувствовать должен. Потому что не с неба свалился он на эту землю, а людьми ее выношен, ими спасен, их кровью.

Мысль и орнаментика

В. Кичин

«О ж е р е л ь е д л я м о е й л ю б и м о й». Сценарий Т. Мелиава, Т. Абуладзе, А. Абу-Бакара. Постановка Т. Абуладзе. Оператор Л. Ахвледиани. Художники Н. Казбеги, А. Абакаров. Композитор Н. Габуния. Звукооператор М. Нижарадзе. «Грузия-фильм», 1972.

Фильм Тенгиза Абуладзе «Ожерелье для моей любимой», едва появившись на экранах, сразу оказался на виду.

У фильма была в основном добрая пресса — и это легко понять, учитывая доброе настроение и безусловную симпатию, которые вызывает веселое, колоритное зрелище, предложенное нам на этот раз Тенгизом Абуладзе и его товарищами.

Попробуйте устоять, например, против неотразимого обаяния темпераментов, бушующих на экране! Сверкают белки глаз, страсти рвутся в клочья, летят в головы оппонентов глиняные горшки, рука то и дело хватается за кинжал, но ни разу не вытащит его до конца — идет «обычная» кавказская беседа. Неистовство темпераментов разнообразно, как море, и никогда не устанешь смотреть и слушать. А тут еще редкое умение Тенгиза Абуладзе балансировать на грани достоверного и условного, его образы, которые обычно легко узнаются, всегда почти неощутимо преображены веселой и доброй фантазией художника. Пластическая выразительность фильма достигла той специфической остроты, какая характерна разве только для мультипликационного кино — режиссер обращается с живой реальностью непринужденно и свободно, выстраивая ее точно в соответствии со своим видением,— метод, обычный для графика, для карикатуриста, но столь трудный в экранном искусстве.

Вот бдительные родственники, охраняющие юную красавицу. Они замечательно комичны — неподвижные, готовые ко всему, с оружием наперевес, симметрично застывшие по обе стороны кадра. Комична ритуальная «смена караула». Комична сама композиция кадра—идеально уравновешенная, замкнутая, как крепость, с единственным ярким световым пятном—на постели спящей красавицы.

Это не просто хорошо, выразительно построенный кадр. Перед нами ситуация, заявленная и раскрытая в экранных образах с редкой полнотой и точностью: трудно найти более лаконичные средства, способные сразу ввести зрителя в курс фильма, чем это сделал Абуладзе. Один лишь кадр — и нам ясно, что красавица неприступна, что рыцарю предстоит свершить в ее честь множество подвигов, что действие происходит на Кавказе и что история эта будет смешной.

Хороши в фильме актеры, особенно молодой Р. Гиоргобиани, исполнитель роли Бахадура,— сама чистота и рыцарская цельность, тоже чуть забавная, неловкая и все же удивительно обаятельная.

Актерам нелегко: им нужно балансировать на той черте, за которой комикование становится чрезмерным, экспрессия — преувеличенной, гипербола — насильственной. И, надо признать, почти все они, ведомые уверенной рукой постановщика, работают в точном соответствии с замыслом и образуют на редкость единый и прекрасно сыгранный ансамбль.

Каждым своим кадром фильм свидетельствует о талантливости коллектива, его создавшего — режиссера, оператора, художника, актеров. И все было бы хорошо, если бы не странное чувство неопределенности и некоторой даже растерянности, возникающее после просмотра.

О чем все-таки рассказали нам авторы?

Вот и в рецензиях на фильм чувствуется эта неуверенность. «Еще одна киносказка с традиционным, давно знакомым содержанием и героями? Или пародия на сказку?»— спрашивает Е. Белостоцкая в «Труде». И сама себе отвечает: «Да, пародия». Затем уточняет: «Пародия-шарж». И, наконец, предлагает новый вариант: «А вернее — игра».

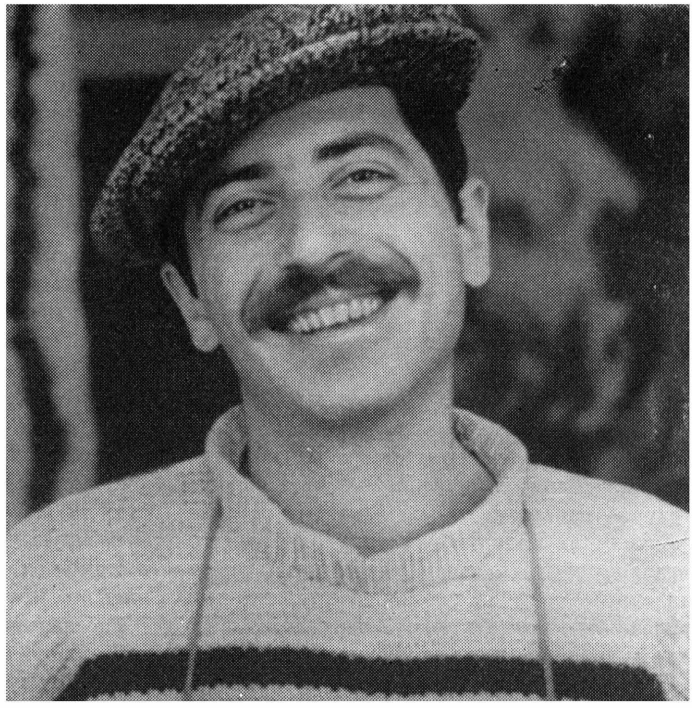
Колебания такие отражают, на мой взгляд, не столько стремление во что бы то ни стало определить с предельной точностью жанр фильма (это ведь тут не могло быть самоцелью), сколько определенную неуверенность критика: как п о н я т ь рассказанную в фильме историю? Неуверенность, по отношению к этой ленте в высшей степени оправданную и симптоматичную.

В конечном итоге н а з в а т ь идею фильма нетрудно, так как ее впрямую, открытым текстом произносит с экрана мудрый Хазбулат, старейшина дагестанского аула Кубачи. Произносит как вывод из всей этой истории, как мораль в притче.

Чего же боле?

Но чем настойчивее я пытаюсь связать эту мораль со всем увиденным в фильме, тем чаще терплю неудачи.

Мораль формулируется так: тепло человеческих рук и дружеского рукопожатия — вот то тепло, которое дороже, чем любое, самое драгоценное ожерелье для любимой. Мораль



«Ожерелье для моей любимой». Бахадур — Р. Гиоргобиани

хрестоматийна, и интересует нас здесь, конечно, прежде всего способ ее доказательства, предложенный фильмом.

●

Мистические рассуждения о «магии искусства» звучат обычно трескуче и высокопарно.

И все же никому еще, кажется, не удавалось разъять эту магию на составные части и удовлетворительно объяснить механику воздействия такой, например, сцены.

В горном ауле Кубачи рождается новый человек.

Пронзительный женский крик.

И тишина.

Пальба-салют со скалы в небо.

Стайка женщин в белом тревожно топочет вдоль улицы — прошелестела, как вспорхнула.

Роженица на земле, классическое лицо мадонны. Земля бывает разной — бывает пыльная, каменистая, неприютная. Эта — теплая, своя, близкая, земля-друг, земля-символ.

И это тоже, конечно, символ: расступился круг людей и выпустил на волю голенького мальчугана. И тот пошел среди цветов, по первозданной буколической тропинке к аулу, амфитеатром встающему вдали.

Это тоже символ. Аул похож на поселение ласточек в скале. Обжитой человеческий мир, очень тесный и уютный, как пчелиный улей. И как в улье, на поверхности его только сотысакли, а внутри много всего, что еще предстоит познать.

Голенький маленький человек на пороге мира. Он шагает храбро, напутствуемый добрыми взглядами односельчан. Впереди — дальний и трудный путь.

Прошли эти первые кадры фильма, а как уже переворошили они доверчивую зрительскую душу! Сразу же возникла некая поэтическая окрыленность, которая ведь тем и хо-

роша, что с высоты больше видишь, ярче чувствуешь, полнее ощущаешь частное в связи с целым.

Возникло ожидание встречи с простыми и честными истинами, настрой на доброту, готовность к полноте и определенному максимализму восприятия. Камертон прозвучал, тон его оказался верным и чистым. Голенький герой отправился в свое дальнее путешествие, и мы — вместе с ним.

Начало — половина дела. Преодолев эту очень трудную вершину, надо подумать о том, что мы из этого путешествия вынесем.

Двадцатилетний Бахадур, герой повести дагестанского писателя Ахмедхана Абу-Бакара «Ожерелье для моей Серминаз», идет от аула к аулу в поисках достойного подарка для невесты. «Если ты влюблен — скитайся по горам»,— начертано на арке у выхода из аула Кубачи, а Бахадур — истый кубачинец. Согласно обычаям дедов, он должен найти для своей Серминаз такой подарок, который доказал бы и его понимание искусства, и его вкус художника, и его знание жизни.

Найти такой подарок — дело чести и гордости, ведь где-то на своих дорогах ищут свои необыкновенные дары соперники Бахадура Азиз и Мухтар. И никто из них не хочет ударить в грязь лицом, опозорить свой род, свой аул. Вольное, азартное соперничество отважных джигитов...

Азиз привезет ковер, вытканный руками мастерицы из аула ковроделов Чарах. Мухтар — старинный поставец черного дерева из аула прославленных деревообделочников Унцукуль. Чтобы понять смысл и необычность подарка, сделанного Бахадуром, нужно познакомиться поближе и с героем и с краем, где он родился,— Дагестаном.

Дагестан, который открывается нам на страницах повести, предстает перед читателем прежде всего как край трудолюбивых и искусных людей. Их жизнь — это их ремесло, их творчество. Их заботы — это заботы истинных художников. Их гордость — гордость за произведения своего искусства, традиции которого уходят в глубь веков и передаются от поколения к поколению.

Путь героя лежит из родного аула Кубачи, прославленного своими золотыми и серебряными изделиями, к аулу Чарах, где ткут волшебные ковры, а потом к аулу искусных сапожников Губден и к аулу деревообделочников Унцукуль, а затем через аул всесветно знаменитых канатоходцев Цовкра в аул мастеров керамики Балхар. Не минует он и аул мебельщиков Катагни и аул Анди, где делают известные всем бурки.

Живут в этих аулах не просто сапожники, златокузнецы или мебельщики, а непревзойденные мастера своего дела. Их труд естествен и радостен, как дыхание; говоря о нем, писатель не раз воспользуется словами возвышенными, сравнениями поэтичными — так описывают обычно труд музыканта.

...«Она пела песню и была похожа в эту минуту не на ковровщицу, а на арфистку, перебирающую сладкозвучные струны. Девушка и станок словно бы пели одну песню и сливались воедино, как всадник с конем»...

Рассказывая обо всем этом, писатель отнюдь не отдает формальную дань дефицитной «производственной тематике». Вне этой атмосферы всеобщего творчества его герои попросту не существуют — они живут в ней естественно и свободно, ощущая себя *мастерами своего дела*.

Труд их древен, мастерство завещано далекими предками.

Ими же оставлены традиции и обычаи.

И гордость и темперамент.

И даже предрассудки.

Все от века в этой стране гор, и в то же время все ново. Свежий ветер современности гуляет по страницам повести Абу-Бакара, старое и новое образуют в ней живописный и очень прочный сплав.

И дело не только в том, что, устав бродить пешком, герой проделывает часть пути на рейсовом вертолете. И не в том, что луноликая Серминаз менее всего напоминает молчаливую и загадочную восточную красавицу, а колка на язык, задириста и является выпускницей Костромского училища прикладного искусства, лучшим мастером-резчиком по слоновой кости и членом худсовета. И даже не в том,

что, как нам сообщают по ходу дела, из аула Кубачи вышли два доктора наук, двенадцать кандидатов, семнадцать геологов, тринадцать врачей и один агроном.

Такие чисто информационные «штрихи» еще не сделали бы повествование современным, а только формально обозначили бы время действия.

Гораздо важнее знаменательная эволюция, которую претерпели весь в е к а м и о с в я щ е н н ы й быт горцев, их обычаи, сам стиль их мыслей, чувствований, их жизни.

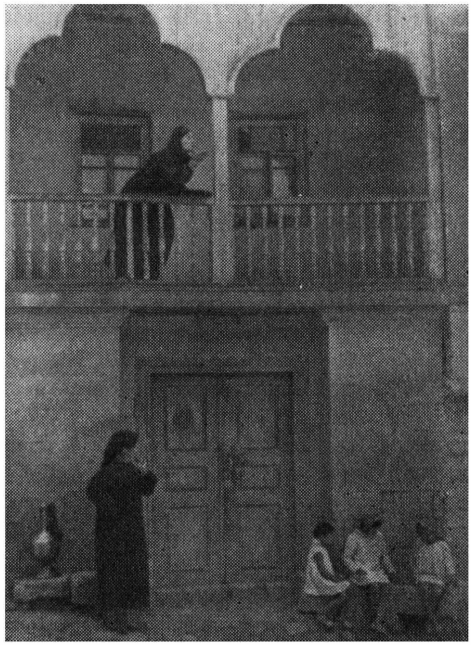
Древнее искусство дагестанских мастеров вышло совсем к иным горизонтам, и оно приносит теперь радость не только жителям гор — славится по всей огромной стране, во всем мире.

И сами горцы уже не ощущают себя народом замкнутым — отовсюду тянутся руки дружбы, и вся географическая карта стала доступной, любые расстояния —близкими. Едут дети гор учиться в Москву, а московские поэты пользуются прославленным кавказским гостеприимством. Из далекой Италии пишут восторженные письма ценители кубачинского искусства, сравнивают мастера Даян-Дулдурума с самим Бенвенуто Челлини. А прекрасная Чата из аула Цовкра прямо от порога своего дома улетает на вертолете в Париж — на гастроли.

Гордость за дело рук своих — от века. Гордость хозяина огромной своей Родины — гордость, пронизывающая всю книгу,— это уже от современности.

Здесь новизну можно разглядеть повсюду — старые, традиционные по виду формы и уклады одухотворены новым смыслом и новой логикой. И вот уже Азиз, повинуясь древнему обычаю, отправляется в традиционный путь жениха больше для того, чтобы повидать родной Дагестан (Москва, где он учился, ему хорошо знакома), чтобы повстречаться с людьми, с их искусством, посостязаться с мастерами.

А сам Бахадур, вознамерившись раздобыть вполне материальный символ своей любви — драгоценный подарок для Серминаз,— увлекается совсем иными богатствами — сокровищами человеческих душ и судеб. Он встретит на своем пути искусных мастеров и мудрых стариков, людей гордых и честных, встретит также мелких и жуликоватых. Он узнает историю первого комиссара Страны гор, героя гражданской войны Махача, и сам расскажет нам о том, как его родной дядя Даян-Дулдурум отвоевал у белогвардейцев пушку. Он будет идти за гробом Сапара-Али, который в минувшую войну, хоть и было ему уже под семьдесят, «добрался с однополчанами до Берлина и переночевал в своей бурке на ступенях рейхстага». Он побывает в юном городе каспийских нефтяников Изберге и в долине, куда «мускулистые парни-строители съехались с разных концов страны, чтобы создать величественную плотину в горах».



«Ожерелье для моей любимой».

И он привезет из дальнего путешествия самый дорогой подарок — рукописную повесть об этих своих встречах. Подарок, опрокиды-

вающий все древние свадебные обычаи и все же благосклонно принятый старейшинами родного аула — ведь они привыкли уважать искусство и знают истинную цену жизненной правде. Подарок получился таким, как наказывал дядя Даян-Дулдурум: «не только ценным, но и поучительным... современным, но связанным с историей нашей, необычным, но хранящим вековые традиции».

Он не будет для нас слишком неожиданным, этот подарок: джигит Бахадур, мастер-гравер по специальности, в первых же строчках своей повести признается, что тайком увлекается сочинительством и под псевдонимом «Зоркий глаз» уже напечатал в газете свой первый сатирический рассказ. С этих первых строчек мы и почувствуем, что обычаи обычаями, древность древностью, а жизнь вокруг уже совсем иная. И не в обычаях тут соль рассказа.

С этим чувством и войдем в повесть.

●

Овеяны древностью горы Дагестана.

Освящен вековыми традициями быт горцев.

Удивительно ли, что и сам литературный жанр Абу-Бакару потребовался древний, уходящий корнями едва ли не в античность — жанр повести-путешествия.

Когда-то он был едва ли не самым популярным. Ему отдали дань Апулей и Свифт, Рабле и Байрон, Гельдерлин и Радищев. У его истоков стоял сам Гомер.

Древность жанра и специфика его традиций еще больше скрепили в повести дальние связи времен. Так явились на ее страницы античная щедрость красок и простодушие интонаций, полнота и открытость чувств, так характерные для новелл эпохи Возрождения. Сами названия гор, долин, аулов как будто пришли из мифологии —«Долина женихов», «Страна гор»... Витиеватая восточная орнаментика вдруг сменяется спокойной, неторопливой эпичностью, которая звучала бы архаикой, если бы не гомеопатическая — как раз в меру — доза традиционного кавказского лукавства.

Все вместе это придает повести своеобразный колорит и обаяние.

И, наверное, прав Тенгиз Абуладзе, уловив эту внутреннюю поэтическую связь современной повести с ее древнейшими предтечами и введя в ткань своей киносказки античные мотивы. Правда, то, что в повести было лишь намеком, лишь отдаленной ассоциацией, на экране обрело, может быть, излишнюю материальность и конкретность. Абуладзе пошел дальше Абу-Бакара: коварные ицаринские колхозницы-красавицы из повести стали у него истинными вакхическими богинями в разноцветных туниках. Бахадур превратился на эти минуты в Париса, хоть и неловкого и неудачливого, а сама сцена, укрепив свои связи с Элладой, во многом утратила их с современностью.

Современная сказка навыворот, с озорными цитатами из древности?

В дальнейшем Бахадура не раз назовут лукаво «рыцарь».

И, наверное, не случайно акробат Сугури, встреченный им на пути, упомянет о Дон-Кихоте.

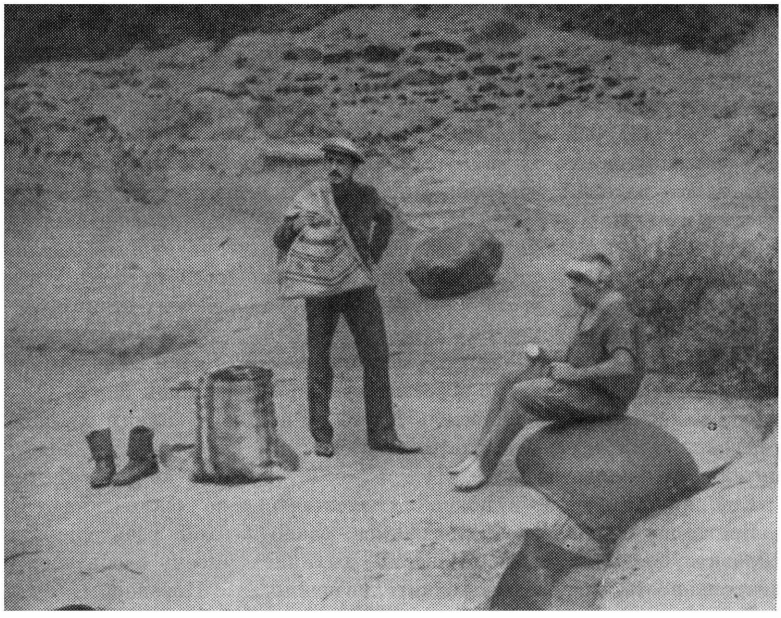
Фильм активно ищет ассоциаций с классическими литературными мотивами. Значительно активнее, чем повесть.

На дорогах горного Дагестана герою повести встречается, между прочим, некий Магомед, который ищет сорок сорокалетних Магомедов, чтобы пригласить их в гости ко дню своего сорокалетия. В фильме он является трижды, старясь на глазах, как смутный лейтмотив быстротекущего времени. Такая символика явно подталкивает фильм к стилистике притчи.

Трижды встречается экранный Бахадур и еще с одним любопытным персонажем.

Та трансформация, какую претерпел этот персонаж на пути от повести к экрану, уже совершенно определенно обнаруживает намерения авторов фильма.

Среди множества колоритных фигур, встреченных Бахадуром во время его скитаний, в повести были строитель Дауд — бракодел и пройдоха, а также безымянный жулик, продавший герою мешок лука. В ряду других — ничем не примечательные встречи, и автор не задерживался на них надолго.



«Ожерелье для моей любимой». Бахадур—Р. Гиоргобиани, Дауд — Р. Чхиквадзе

Именно эти герои попали в фильм, претерпев по пути довольно причудливые превращения.

Продавец лука стал первым, кого встретил Бахадур по дороге. Он подстерегал путников на берегу реки, в своем античном рубище, живописно стеная, коварный и хитрый — Сцилла и Харибда в одном лице.

Он бесцеремонно отнял у героя его бумажник, хотел отобрать и хурджины — дорожные сумы, но Бахадур вовремя бежал, чтобы вскоре встретиться с Даудом Харахинским, строителем. В строителе мы с удивлением узнаем продавца лука, по-прежнему нахального и вполне довольного собой. Не расстался он и со своими ухватками, и герой лишается остатков денег.

Увидим мы этого человека и в третий раз — в облике вальяжного художника Джабраила Алимбековича Султанова, рисующего на пленэре двадцатипятирублевки (этого в повести уж вовсе нет).

Многоликий персонаж, троекратно возникающий в фильме, и впрямь наводит на мысль... о дьяволе — модернизированном, и все же вполне традиционном герое притчи.

Что ж, притча так притча. Жанр, переживающий, судя по всему, на наших экранах период несколько неожиданного ренессанса.

Мне не кажется такой поворот событий наиболее удачным. Но право авторов выбирать себе пути, тем более что в списке сценаристов мы находим имя Абу-Бакара. Поэтому вопрос о правомерности — рентабельности, так сказать,— перевода вполне современной повести в жанр вневременной притчи — этот вопрос пока оставим открытым и попробуем настроиться на волну, предложенную фильмом.

А для этого нужно еще раз пройти вместе с героем — на этот раз героем фильма — его радостный и трудный путь по тропам горного Дагестана.

Под музыку веселого вестерна он покинет отчий дом, отправляясь на поиски подарка для Серминаз.

Встретит жуликоватого продавца лука и оставит ему все свои деньги.

Попадет в руки коварных и хитрых ицари-

нок — никто не может пройти мимо их долины (см. мифологию — амазонки, сирены, etc.) — и выйдет из их вакхического хоровода обобранным, как липка, в трусах и кепке... чтобы встретиться с безутешным акробатом Сугури из аула Цовкра. Сугури расскажет ему историю своего мнимого самоубийства и уйдет, все такой же безутешный, на поиски своей доли.

А потом строитель Дауд Харахинский вновь облегчит бумажник нашего героя. А затем красавица, Салтанат, этакая Синяя Борода в мини-юбке, попробует под угрозой оружия женить его на себе. А позже счастливо бежавший из-под венца Бахадур встретит художника на пленэре, он же строитель Дауд, он же продавец лука, и еще раз убедится в его сомнительных намерениях.

Вот, по сути дела, и конец путешествию.

Все то шумное, пестрое, многоликое, разнообразное, что сообщило повести дыхание современности, в фильм, как видите, не вошло.

Не вошло как раз то, что сделало ее явлением современной литературы. И это не могло не обеднить фильм. И не «несколько», как уклончиво заметил рецензент «Советского экрана», а, на мой взгляд, по самой его сути, в корне, не могло не обеднить по мысли.

Это ясно и по финалу, где соперники — джигиты Мухтар, Азиз и Бахадур — выкладывают перед прекрасной Серминаз свои волшебные подарки. (На экране подарки и впрямь волшебные — дары из сказки, а не прозаические плоды труда мастеровитых, на нашей земле живущих людей.)

Какой же опыт, какой заряд любви к людям должен был вынести бедняга Бахадур из серии столь экзотичных, но в общем малоудачных для него встреч? На наших глазах герой счастливо избежал многих опасностей — пусть забавных, пусть не вполне серьезных, но все же... Путь по горам оказался для него чреват неприятностями. А вот вкусить человеческого добра, великодушия, мудрости, ощутить тепло дружеской руки на этом пути киногерою так и не привелось.

Перед нами совершенно иной рассказ о путешествии Бахадура. И поэтому таким неожиданным, не подготовленным логикой повествования кажется теперь финальный вывод. Оттого фильм не выстраивается и по м ы с л и: за ветвями не виден ствол.

●

Обойдясь столь неосторожно с нравственным итогом фильма — лишив его мораль опоры в структуре сюжета,— постановщик неизбежно должен был утратить какие-то важные ориентиры. В таких случаях точный выбор средств часто уступает место силам неуправляемых стихий. А там — и Сцилла с Харибдой, и сирены, и полный набор новейших опасностей, подстерегающих кинематографиста на каждом шагу.

В плену одной из них Абуладзе, несмотря на весь свой опыт и талант, все-таки оказался.

Я не хочу употреблять здесь страшное слово «эклектика». Потому что фильм — и об этом речь впереди — оказался все же по-своему очень обаятельным.

Поговорим лучше об опасной р а з н о р о д н о с т и, о пестроте средств, избранных постановщиком.

Ослепительное пиршество красок, вакхические полнота и открытость выражения, торжество плоти, радость слияния с природой — все это, хотя бы в сценах с ицаринками, наводит на мысль о раблезианских и рубенсовских мотивах, о стилистике Возрождения, счастливо нашедшей свое преломление в современном фильме.

Но в этот ряд как-то не очень тактично вторгается совершенно бытовая Салтанат с папироской в руке и нежным зовом: «Пуся ты моя!»— слишком неотразимо напоминает она аналогичное создание Зои Федоровой из «Девушки без адреса».

Очень смешно, изобретательно, весело сделаны сцена бегства жениха через окно уборной, и беспорядочная пальба вслед, и взрывы гранат; необыкновенно забавны Салтанат в своей свадебной мини-юбочке с небольшим станковым пулеметом в охапке и — особенно — древняя бабуся, двигающаяся по двору, залегая в нишах, перебежками. Здесь виртуозный ритм, и ювелирный по точности монтаж, и все прекрасно, только это уже бур-

леск, и он обрушился на нас, как лавина, неожиданно и даже несколько коварно.

А еще есть кепка Бахадура, живущая одухотворенной, самостоятельной жизнью и тем напоминающая Красный шар из памятной ленты Ламориса. Это уже из области поэтических аллегорий.

Есть наблюдательно увиденный быт горных аулов, есть кадры, снятые с поразительной любовью к живущим здесь и лишь на мгновение мелькнувшим на экране людям. Девочка пичужка, танцующая на древней сцене. Старуха под тюком соломы. Дети в хурджинах на ослике. Трудовые руки гончара. Благородная музыка барокко... Только это уже почти документальный фильм, причем фильм, взявший своей темой те черты уклада жизни, что скорее отделяют быт горцев от современности, чем соединяют его с нею. «Неореалистические» кадры полны едва ли не ностальгии; первый же штрих сегодняшней нови разрушил бы их эстетику и своеобразную красоту.

Но та же самая новь врывается в фильм поистине беспощадно, когда — неожиданно и для нас, а, по-моему, во многом и для его авторов — грациозная дагестанская красавица отплясывает на своей постели бравурный «хиппи-шейк». Шейк тоже очень смешон, но не нужен фильму — озорство оказывается здесь чистейшим трюком, самоцелью.

Эпизоды фильма — лирические и комедийные, эксцентрические и бытовые — таким образом как бы замыкаются внутри себя, и каждый остается лишь наброском, талантливо выполненным эскизом к чему-то незаконченному, недосказанному.

Критика справедливо писала о «парадоксальном смешении сказочных и современных мотивов», об «озорной игре фольклорной, сказочной ситуации, перенесенной в современный Дагестан».

Сказка, однако, хороша, если она приоткрывает нам в реальности нечто новое и не только увлекает фантазией, но и обнаруживает с нашей грешной землей очень прочные, очень ясные связи.

Можно естественно прийти к сказке, если этого требует материал — сказка оказы-

«Ожерелье для моей любимой». Салтанат — Э. Абзианидзе, Бахадур — Р. Гиоргобиани

вается тогда сильной, она говорит больше, чем мог бы сказать здесь иной жанр.

В фильме же, мне кажется, над материалом совершено определенное насилие — приход к традиционной фольклорной фантастике, к миру дьявольских шалостей, «роковых красавиц» и «злых чаровниц» становится одновременно у х о д о м от необыкновенно жизненных, узнаваемых образов, созданных Абу-Бакаром в его повести. И скромные приключения героя в книге, по-моему, больше говорят нашему сердцу, нежели его причудливая, полуфантастическая одиссея, ставшая сюжетом фильма.

Повесть вызывает ощущение полнокровной, а б с о л ю т н о с о в р е м е н н о й жизни — духовно богатой, насыщенной и открытой, освященной великолепными традициями предков. Традиции и современность писатель ощущает как нерасторжимые звенья единой цепи: без традиций современность утрачивает колорит и специфику, без чувства современности традиции слепы и бессмысленны.

В этой цепи времен фильм, увы, потерял то, согласитесь, наиболее привлекательное и важное для нас звено, которое в повести выковано как раз сегодня, в наши дни.

●

Опасаясь сгустить краски, спешу вернуться к магии — не к черной, упаси бог, к светлой, доброй магии таланта, которая, несмотря ни на что, заставляет покидать зал с улыбкой.

Талант обладает свойством быть обаятельным. Обаятельна щедрость, с которой он делится своими богатствами.

Повести Абу-Бакара предпослан, между прочим, любопытный эпиграф.

«Жаворонка спросили:

— Почему у тебя такие короткие песни? Не хватает дыхания?

— Просто у меня очень много песен, и я боюсь, что не успею их спеть».

В вопросе о нерасчетливости таланта эпиграф этот может многое прояснить, хоть и не все оправдать.

Путь Тенгиза Абуладзе в кинематографе трудно вычертить при помощи простой линейки. Один из создателей глубоко эмоционального «грузинского неореализма», он пришел к жестким умозрительным конструкциям «Мольбы», доведя до крайности, до критической черты одну из самых противоречивых и спорных тенденций нашего кинематографа. И вдруг теперь — «Ожерелье» с его бравурностью, богатством колеров, фильм, где от недавних времен осталась лишь приверженность к форме притчи, к образам обобщенным, «надземным», к кинематографу морализующему.

Между тем стилистика повести Абу-Бакара с ее вниманием к р е а л ь н о м у быту, к р е а л ь н ы м проблемам, р е а л ь н ы м характерам и характерности ближе, по-моему, тому Абуладзе, который поставил некогда очень теплый, человечный, покоривший всех простотой и естественностью интонаций фильм «Я, бабушка, Илико и Илларион». Автор этой картины безоглядно любил жизнь в ее собственных, бесконечно разнообразных формах; его юмор, его лукавство, его индивидуальность нашли тогда очень яркое и полное выражение, и отсутствие многозначительных ассоциаций отнюдь не делало этот фильм однозначным, не лишало его философской глубины. Режиссер обнаружил драгоценное умение быть внимательным к скромным, внешне неприметным проявлениям добра и человечности в людях, быть тонким и чутким в наблюдении и анализе психологии, душевных движений, чувств.

В художнике такие качества дорогого стоят. И может быть, при всей щедрости, свойственной таланту, не стоило бы так охотно и легко переводить их в резерв. Кинематографу, играющему в жизнь, которым увлекся ныне режиссер, эти сильнейшие стороны его дарования, кажется, уже не в такой степени необходимы. Появилась велеречивая пышность выражения, а ушедшей простоты — жаль.

Значит ли это, что «слишком много песен»?

А может быть, лучше не пытаться спеть все, а спеть до конца одну? И выявить из сонма мелодий главную?

А фильм, повторяю, талантлив. Емкостью многих кадров. Выразительностью многих

образов. Пластическим совершенством. Редким умением сделать юмор живой, всепроникающей атмосферой картины — он в движениях персонажей, в их мимике, в забавном равновесии или, наоборот, в алогичной случайности кадра и в выборе цвета. А кроме того, за рамками кадра, где-то над всем этим зрелищем — мистически неуловимое и все же явственно ощутимое присутствие лукавого автора.

Это то, что одухотворяет фильм, делает его созданием искусства.

Злоключения героя не лишили авторов оптимизма. Мир рассматривается ими все-таки с позиций мудрого Хазбулата, воспевающего тепло человеческих рук. Такие фильмы снимают, когда на душе хорошо; этот импульс цельной, чистой радости не может не передаться в зрительный зал.

И, может быть, покажется придирчивостью педанта, если я напомню о том, что в повести значительно больше оснований для прекрасного этого мироощущения? И скажу о том, что, по-моему, при нынешнем дефиците современной темы на экране терять такой благодарный материал, какой был в повести Абу-Бакара, попросту очень жаль.

Ведь притчу о многоликом дьяволе и агрессивных красавицах мы могли бы с удовольствием выслушать как-нибудь в другой раз...

Жаркая погода в Британии

Маргарита Алигер

«Туманы Британии». Сценарий В. Дунаева. Режиссер В. Лисакович. Оператор Н. Кепко. Центральное телевидение, творческое объединение «Экран», 1972.

Один из авторов фильма «Туманы Британии», его сценарист, журналист-международник Владимир Дунаев, рассказывая на страницах «Литературной газеты» о том, как снимался фильм, так определяет исходные позиции авторского коллектива: «Уже в лондонском аэропорту, где я встретил Виктора Лисаковича и Николая Кепко — отличного оператора и тоже не новичка в Англии, — мы дали друг другу «аннибалову клятву» избегать туристского искуса и не снимать ни метра экзотики — всех этих оксфордских химер, кентерберийских шпилей, кембриджских лужаек, ни метра для нищих скрипачей из Пиккадилли, лихих гитаристов с Карнаби-стрит и прочего, и прочего». Нелегкая, прямо скажем, задача и нелегко, небось, было, исходя из подобной установки, хотя бы попросту начать фильм. Пришлось сделать вид, что музей мадам Тюссо не подходит под рубрику «туристского искуса» или даже «и прочего, и прочего» и использовать его, как некий прием, как некий трамплин, чтобы подпрыгнуть и оттолкнуться и без оглядки ринуться туда, куда и впрямь никогда не заглядывают туристы, куда неотвратимо влечет авторов фильма — в самую гущу жизни трудовой, рабочей, пролетарской Британии.

«Нас ждали друзья, рабочие из маленького провинциального валлийского городка Тланетли. Пусть один будет город, одна улица, одна семья, их можно рассмотреть, узнать, полюбить. Главное — не выбирать, не подбирать, чтобы «сошлось с ответом»... Благородная и серьезная задача, и во имя решения ее авторы фильма решительно отказались от множества искушений и соблазнов, стоящих на их пути.

Однако хочется сказать сразу, что одного самого стоического отказа от соблазнов для решения подобной задачи недостаточно. Следовало одновременно еще найти нечто свое, собственное и бесконечно важное, какой-то прием, какое-то новое средство воздействия, новое средство выражения, то, что всякий художник всякий раз наново ищет, принимаясь за решение новой задачи. Мне не кажется, что подобная находка присутствует в рассказе о жизни городка Тланетли. Рассказ волнует скорее обилием изложенных фактов, их напором, их объективной серьез-

ностью, чем проникновением вглубь, в отдельные судьбы, отдельную судьбу, обещанным в интервью со сценаристом: «Пусть один будет город, одна улица, одна семья, их можно рассмотреть, узнать, полюбить...» Поскольку Владимир Дунаев завершает это обещание скромным заключением: «Что из всего этого вышло, судить не нам, а зрителям...», я как зритель и разрешаю себе сказать, что эту задачу нельзя считать решенной. Зритель не успевает рассмотреть, узнать, полюбить хотя бы одну семью, в фильме для этого не хватает некоего более интимного, более лирического проникновения в материал.

Однако есть одно неоспоримое качество у этой ленты — ее публицистичность. Вот публицистика «Туманов Британии» исполнена истинной страсти, истинного волнения, и она взволнованно приобщает нас к судьбе одной многообразной семьи, глубоко единой, как показала жизнь, к судьбе английского рабочего класса нашего времени, наших дней.

Я ни в коей мере не кинематографист, нисколько не кинокритик и, разумеется, не могу, да и не считаю себя вправе, профессионально судить о кинематографическом произведении. Я обыкновенный зритель, в данном конкретном случае отличающийся от некоторой части прочих зрителей тем, что я недавно провела в Англии два месяца и повидала собственными глазами кое-что из того, что большинство зрителей увидит на экране глазами Виктора Лисаковича и Владимира Дунаева.

Потому-то мне и был особенно интересен этот фильм, снятый в 1972 году, полном чрезвычайно серьезных событий и потрясений, которыми пронизан самый воздух сегодняшней Англии, но которые тем не менее не так просто увидеть воочию человеку, приехавшему всего только в гости, ограниченному в своих контактах с окружающими его людьми множеством самых разнообразных условий.

Побывав в Англии впервые одиннадцать лет назад в туристской поездке, я на этот раз скоро заметила ряд достаточно очевидных перемен в той внешней стороне жизни страны, которая, собственно, одна и доступна сторонним наблюдателям. В Лондоне заметно изменилась толпа, ее внешний облик. Традиционные диккенсовские джентльмены в черных котелках и с зонтиками, которых было множество на улицах одиннадцать лет назад, почти исчезли и теперь их можно увидеть разве что только в Сити. Толпа стала гораздо более интернациональной и международной, независимой от каких бы то ни было условностей и ошеломляюще экстравагантной.

В Гайд-парке заметно поубавилось число добровольцев-ораторов; за два месяца, без конца бродя по городу, я ни разу не встретила «Армию спасения» и почти не видела никаких забавных уличных процессий, которых бывало сколько угодно одиннадцать лет назад. Создается впечатление, будто англичане устали играть в свои бесконечные игры, продолжающиеся уже не одно столетие, будто англичане, так сказать, повзрослели и посерьезнели, и невольно задумываешься о том, с чего бы это? Повторяю, это только первые и чисто внешние впечатления, и их очень быстро начинают заслонять впечатления неизмеримо более серьезные, глубокие и значительные, возникающие день за днем, в итоге повседневной жизни, всех ее неизбежных ситуаций. День за днем, читая толстые английские газеты, смотря телевизионные передачи, дающие в Англии весьма интересную и разнообразную информацию, а главное, общаясь с людьми, вы начинаете острее и непосредственнее ощущать окружающую атмосферу и постепенно вам становится ясно, что страна живет напряженно и неспокойно, что в жизни ее свершаются глубокие перемены и происходят глубокие и необратимые процессы, чреватые далеко идущими последствиями, от коих, как ни старайся, трудно, даже невозможно укрыться и отгородиться.

Первая серия фильма —«Бессонная провинция»— рассказывает, как уже ясно из интервью Владимира Дунаева, о сегодняшней жизни и судьбе маленького провинциального валлийского городка Тланетли. Расположен этот промышленный городок в 300 милях от Лондона в холмах Южного Уэльса. Его насе-

«Туманы Британии». Интервью берет автор сценария В. Дунаев

ляют двадцать восемь тысяч человек, двадцать восемь тысяч шахтеров и жестянщиков, машиностроителей и мебельщиков, лавочников, клерков, пенсионеров и безработных. Ничем не знаменитый и неприметный город, не сохранивший даже никаких особых исторических реликвий. Но Тланетли, пусть крошечная, но истинная частица Англии, и в ней, как в капле морской воды, растворены те же соли, бродят те же силы, отражается то же солнце, что и во всем огромном море. И здесь, оказывается, существует партия возрождения Уэльса, которая борется за самоуправление и против искоренения всего национально-валлийского, против национального гнета и национального неравенства — оказывается, рабочие Уэльса и Шотландии получают за свой труд еще меньше, чем рабочие тех же профессий собственно в Англии, и борются хотя бы за уравнение в правах по этой линии. И когда фильм сообщает, что валлийцы не смеют даже лавочную вывеску написать на своем родном, древнейшем среди живых языков Европы, валлийском языке, что детей в школах до недавнего времени подвергали физическому наказанию за одно слово на родном языке, как тут не вспомнить о том, что творится в другой стороне Англии — и о чем вы ежедневно читаете и слышите — в Северной Ирландии.

Но классовое единство все же сильнее национальной розни, и шахтеры Тланетли, чей заработок бывает ниже пособия по безработице, включаются в битву шахтеров всей страны. Останавливаются шахты, шахтерские пикеты блокируют склады угля, вовлекая в стачку железнодорожников, докеров, шоферов грузового транспорта. Уэльские шахтеры — иные из них впервые в жизни — приезжают в Лондон, чтобы участвовать в демонстрации шахтеров всей Британии, требующих нормальных человеческих условий существования.

«Туманы Британии»

И оказывается, победа судостроителей Глазго, которые не допустили закрытия обанкротившимися владельцами одной из крупнейших судостроительных верфей страны, добились победы, захватили верфи и отстояли свое право на труд; оказывается, подобные «стачки наоборот»— это уже не единичный случай, не случайный эпизод, а некая все больше и шире утверждающая себя форма борьбы. Фирма Плесси купила у государства машиностроительный завод за 650 тысяч, в то время, как оборудование этого завода стоило 3,5 миллиона. Уяснив себе этот факт, хозяева завода быстро обдумали выгодную спекуляцию, решив закрыть завод, продать станки и прочее оборудование и положить в карман изрядную сумму. 750 рабочих завода должны были стать безработными. Рабочие начали борьбу за право работать, и когда обычные средства борьбы, как-то: делегации в Лондон, обращения к членам парламента, митинги и сидячие забастовки,—ничего не дали, рабочие завода забаррикадировались изнутри, готовые выдержать осаду и полицейские налеты, только чтобы не дать вывезти станки, разрушить завод, лишить их работы и средств к существованию. Такая же своеобразная форма «стачки наоборот» имела место в Северном Уэльсе, в Шотландии и собственно в Англии, под Ливерпулем и у Плимута, — оказывается, английские рабочие тоже бастуют, тоже не в силах существовать при нынешних условиях, в то время как Южный Уэльс добивается хотя бы уравнения в правах с англичанами. И все они оказались едины в борьбе за то, чтобы не оказаться в еще более страшных условиях, в армии английских безработных, точное число которых даже настойчивому Владимиру Дунаеву установить не удалось. Это число охраняется, как военная тайна. «Ограблением века» именуются в фильме условия существования английских рабочих — творцов материальной мощи Британии. «Ограбление века»— это выражение врезается в память и глубоко впечатляет.

В послевоенные десятилетия широко распространилась легенда о необыкновенных условиях, в которых якобы существует рабочий класс могущественных держав Европы; легенда о том, что он, рабочий класс, всем, как есть, доволен и ублаготворен и решительно не способен ни на какие действия, ни на какой протест. Кому и какими средствами годами удавалось утверждать подобную версию? Не является ли одним из ее первейших источников самое простейшее отсутствие необходимой информации, отсутствие знания вопроса? Фильм Виктора Лисаковича и Владимира Ду-

«Туманы Британии»

наева имеет огромную ценность прежде всего информационную. Факты, которые мы узнаем из этого фильма, решительно разрушают всякие заблуждения, показывая нам развернутую картину такого напряженного рабочего движения, такой серьезной и убежденной борьбы, которая опрокидывает и переворачивает всякие измышления западных идеологов об отсутствии революционности у современного рабочего класса. Фильм напоминает о тех реальных победах, которых добились рабочие Англии. Обратите внимание хотя бы на интервью со слесарем-коммунистом Робертом Хитчоном. Он — секретарь окружной организации коммунистической партии в городке Тланетли и кандидат в парламент — разъясняет интервьюеру, что хозяева завода, узнав о том, что у них работает коммунист, не смогли выгнать его потому, что он был уже хорошо известен рабочим и они не допустили бы увольнения. Стало быть, у английских рабочих есть драгоценное право не допустить увольнения товарища. Есть у них немало и других прав, завоеванных в долгой борьбе, в которой немалую поддержку оказал и оказывает им самый факт существования социалистических государств. Но именно в свете всех их прав и завоеваний еще страшней выглядят немыслимо тяжелые материальные условия существования и прежде всего вечная угроза безработицы, нависшая над Англией гораздо более реально, чем ее пресловутый туман.

В капиталистическом мире второй половины двадцатого века встречаются явления нового социального характера, происходят процессы столь противоречивые и необратимые, чреватые столь далеко идущими последствиями, которые начисто уничтожают всякую видимость благополучия и примирения с действительностью. Любопытно, что это происходит в стране самых незыблемых традиций, в благонамеренной Англии. И еще более невероятно, что капитализму приходится хотя бы для видимости со всем этим мириться и уживаться, другого выхода у него нет. В мире и впрямь многое необратимо изменилось, если вдуматься в природу всех этих «стачек наоборот», всех этих в конце концов выигрываемых битв за право на труд. Ведь глазговские судостроители не только не допустили закрытия верфи, не только сумели вопреки законам и полиции продержаться небывало долгий срок, но в итоге борьбы они добились почти полной нормализации условий труда, получили новые большие заказы, строят суда, живут и работают, как предприятие совсем нового типа. Еще, разумеется, решительно неизвестно,

«Туманы Британии»

как сложится судьба этого нового предприятия. Было бы легкомысленно и несерьезно забывать о тех угрозах и тревогах, которые ему неизбежно грозят. Но пока суд да дело, оно существует, и уже самый факт его существования немало означает. Капитализм ничего поделать не может, ничего не может изменить и вынужден делать вид, что ничего собственно особенного не произошло, ничего невероятного не случилось. Нет, случилось и очень даже ощутимо случилось, и никуда уже от этого не деться.

Другой характер носит победа английских горняков, железнодорожников и автостроителей. За сорок шесть лет, миновавших со времени знаменитой забастовки британских горняков, ничего, выходит, не сгладилось и не решилось. Но сильней стала организация, сильней стала убежденность. И неизмеримо сильней стала солидарность трудящихся всей Англии, пришедшей на помощь бастующим,— она, в конечном счете, на сей раз многое определила. Солидарность трудящихся — великое условие всякой победы, великое оружие всякой битвы, нет, оно не заржавело и не притупилось, его не сломали никакие испытания. Рабочие других предприятий отчисляли в помощь бастующим часть зарплаты, пенсионеры отчисляли пенсии, хозяйки отделяли от своего скудного рациона часть продуктов — вся трудовая Британия старалась помочь бастующим, понимая, что они добиваются прав не только для себя. И Лондон определенно проиграл, когда понадеялся на то, что ежедневное выключение на восемь часов электроэнергии вызовет ярость населения страны против тех, кто вроде бы в этом повинен — против бастующих горняков. Люди не попались на столь дешевую приманку, отлично понимая, кто есть истинные виновники как того, что нет электричества, так и многих других недохваток и лишений. Обо всем этом рассказывает вторая часть фильма, целиком продиктованная самой жизнью, бурными событиями 1972 года.

В Англии есть весьма отчетливая тенденция рассматривать забастовочное движение последних лет исключительно как борьбу экономическую, лишенную каких бы то ни было политических задач, устремленную якобы только на то, чтобы получить потолще кусок так называемого «national cake», то есть «национального пирога», чтобы отвоевать себе место пошире все в той же капиталистической системе. Какая, однако, ограниченная и близорукая точка зрения! Экономические требования, борьба за улучшение чисто экономических условий существования... Но в какой

«Туманы Британии»

мере и до каких пределов согласится удовлетворять их современный капитализм? Скорее всего это очень скоро станет для него невозможно, а коли так, не ясно ли, что экономические требования повлекут за собой требования других перемен. Не ясно ли, что каждая победа в этой борьбе носит неизбежно острополитический характер и многое решительно меняет в сущности происходящих явлений и в обстановке, в которой она происходит. «Туманы Британии» вроде бы не вникает в эти проблемы, но серьезного зрителя фильм несомненно заставит о них задуматься. Я смотрела фильм с глубоким интересом и волнением и по-моему он будет интересен всем, кто хочет знать правду о жизни рабочего класса современной Англии, да, собственно, и не только одной Англии и даже не только одной Европы.

Наивно говорить о том, насколько живой язык документального кино выразительнее, чем изрядно стершийся язык газетных сообщений. Попробуйте представить несколько газетных строк, сообщающих хотя бы о событиях на заводе «Плесси». Вы пробежите их и сразу же отвлечетесь другими известиями. А теперь представьте себе кадры, показывающие забаррикадированные ворота завода, рабочие пикеты на всей территории, рабочих, переселившихся в цеха, чистящих картошку и кипятящих чай, живущих, в сущности, в осажденной крепости и не сдающих ее. Или диалог с женщинами в магазине, их немолодые усталые лица, их твердые слова о том, что они от всего сердца поддерживают бастующих рабочих, среди которых есть и их мужья и сыновья, что они готовы на любые лишения, только бы рабочие продержались, только бы отстояли свой завод и свое право трудиться. Такой живой рассказ неизмеримо больше впечатляет и трогает. Фильм собрал огромный материал, ценность которого трудно переоценить. Но этот богатейший фактический материал порой оказывается сильнее авторов, они с ним не в силах справиться, он их буквально захлестывает. О, я отлично понимаю, как трудно было выбирать, как невозможно было от чего-либо отказаться, но, увы, это одно из труднейших требований, предъявляемых художнику: умение от чего-то и отказаться во имя главного — выразительности, силы воздействия создаваемого им произведения. А я предвижу неизбежные суждения о том, что «Туманы Британии» однообразны по материалу, что авторы, в сущности, повторяют одно и то же, что кому-то его было даже скучновато смотреть. И мне жаль, меня огорчают подобные суждения, мне хотелось бы, чтобы фильм этот посмотрело как можно больше народу, что-

«Туманы Британии»

бы как можно больше наших людей узнало бы истинное положение вещей, истинные условия и обстоятельства жизни рабочего люда бывшей владычицы морей, истинную картину все еще творящегося на глазах у всего мира чудовищного «ограбления века». И, пожалуй, эта картина стала бы только выразительнее, если бы фильм показал ее на фоне иных достаточно странных и трудно доступных пониманию нормальных людей проявлений современного капитализма. Рассказать хотя бы историю, весьма занимающую сейчас Лондон, о шести высотных зданиях, поднявшихся в центре города, построенных по самым современным законам техники, и уже восемь лет пустующих в условиях нынешнего острого жилищного кризиса. Владелец этих величественных домов-башен — загадочная личность, некто Гарри Хаймс, вот уже восемь лет чрезвычайно интригует лондонцев. Трудно понять нормальному простому человеку, для чего было возводить такие грандиозные сооружения и не сдавать их в эксплуатацию, но ничего, в сущности, загадочного в этом нет. Просто оригинал Гарри Хаймс сообразил, что пустующие дома, не принося дохода, значительно увеличивают капитал. Современному капитализму и с таким феноменом приходится уживаться. Кстати, пустующие небоскребы, по-моему, — весьма выразительный материал для кинокамеры. При желании можно было бы найти еще немало любопытного и чрезвычайно своеобразного в нынешней капиталистической Британии, что еще больше бы обострило и оттенило характер тех интереснейших явлений, о которых столь взволнованно рассказывает фильм.

Да, уж во взволнованности авторам фильма никак отказать нельзя, и в этом его несомненное достоинство. Говорить о подобных событиях бесстрастно и холодно было бы просто невозможно. Но художник должен уметь управлять своим волнением, как и прочими чувствами, как и прочими средствами выражения и воздействия на зрителей, а Виктор Лисакович и особенно Владимир Дунаев иногда никак не могут справиться со своим волнением, оно оказывается сильнее их, вследствие чего авторы, боюсь, подчас не вполне отчетливо объясняют зрителям некоторые явления. Так, например, поймет ли советский зритель, что такое «работа по правилам» и почему она равнозначна забастовке? Я попытаюсь объяснить, что это значит. Дело в том, что в Великобритании существует закон, запрещающий забастовки, так вот, чтобы обойти его, люди начинают

щепетильно выполнять все необходимые правила работы, которые, однако, в обычных условиях никогда не выполняются, и это отнимает так много рабочего времени, что человек, в сущности, не работает, в сущности, бастует, но придраться к нему невозможно — он выполняет все правила. Я однажды была свидетелем такой «работы по правилам» во время забастовки железнодорожников. Машинист перед отправкой поезда начал, согласно правилам, проверять все двери и окна во всем составе, закрыты ли они, открываются ли они. Это задержало отход поезда на час с лишним, он выбился из графика и нарушил весь ритм работы дороги, то есть, в сущности, имела место настоящая забастовка. Можно ли это понять из фильма? По-моему, нет.

Владимир Дунаев, безусловно, отлично знает и горячо любит предмет своего репортажа, он подлинно взволнован и переполнен всеми событиями, о которых рассказывает зрителям, но, по-моему, он подчас теряет чувство меры, и его непомерная активность в фильме подчас даже несколько затрудняет восприятие.

Взволнованность художника — драгоценное условие завоевания зрителя, но им надо пользоваться бережно, не слишком размахиваясь. Впрочем, может быть, это чересчур субъективное ощущение.

Мне жаль, что, найдя местечко для того, чтобы сообщить несколько серьезных сведений о британских школах, о тех неприкрытых социальных различиях, которые существуют в этой области — одна из самых острых классовых проблем современной Англии,— авторы фильма в своем репортаже о бастующей Британии ничего не рассказали зрителям о забастовке школьников, о демонстрации и митинге на Трафальгар-сквере. В сегодняшней Англии были попытки изобразить это событие как обыкновенную шалость, как всего только массовый прогул занятий, но это не так. И все-таки нашлись люди, понявшие, сколь много острого и больного стоит за этим эпизодом, от которого нелепо досадливо отмахиваться. Я видела интереснейшую передачу об этом событии, в которой участвовали ее организаторы и вдохновители, и среди их высказываний было много серьезного и тревожного. Если даже забастовка школьников произошла не в те три недели, которыми располагала съемочная группа фильма, она, бесспорно, могла воспользоваться материалами английской кинохроники, как использовала кадры о событиях в Северной Ирландии.

В своих заметках я редко пользуюсь названием фильма и, честно признаюсь, сознательно избегаю его. Оно мне решительно не нравится своей банальностью, своей литературщиной, глубоко противопоказанной замыслу и характеру фильма. Не стоило так называть этот живой человеческий материал, и, по-моему, название это нередко мешает авторам, заставляя тратить немало слов, чтобы все-таки потолковать о туманах, которых, повторяю, в Англии наших дней гораздо меньше, чем во времена Байрона или даже Диккенса. Но название, разумеется, в конечном счете ничего не решает, и те, кто посмотрит фильм с интересом и вниманием, запомнят в итоге не туманы, а особенности сегодняшней социальной погоды в Британии.

Кюхельбекер, а не Кюхля

Борис Слуцкий

«Пока свободою горим...». Сценарий Л. Олзоевой. Режиссер Л. Григорян. Оператор Г. Куликов. Композитор О. Каравайчук. Свердловская киностудия, 1971.

Молодые люди — сценаристка Л. Олзоева и режиссер Л. Григорян — сняли на Свердловской киностудии свой первый фильм «Пока свободою горим...» — о декабристе Вильгельме Карловиче Кюхельбекере.

Мне кажется, что это знаменательная работа — и по смелости таланта и по немаловажным ошибкам.

Кюхельбекер, занимавший четырнадцатое место в первом разряде «государственных преступников» (между Барятинским и Яку-

бовичем) — один из любимых героев декабристской эпопеи. Однако до того, как стать участником «происшествия 14 декабря» (так писывали в официальных документах), он был героем еще одной эпопеи — лицейской, причем героем комическим, непременным персонажем шаржей, карикатур, эпиграмм.

В глазах читателей Кюхельбекер прежде всего Кюхля. Хлебопекарь, как его называли Пушкин и другие лицеисты, трогательный, ученый, милый, но прежде всего — смешной. Таким он запомнился по стихам и воспоминаниям гениальных друзей его юности. Таким он встает со страниц первых глав прекрасного романа Ю. Тынянова, который не случайно так и назван: «Кюхля».

Олзоевой и Григоряну нужен был совсем другой человек, не мальчик, не увалень, а герой, смелый и распорядительный участник событий, не автор слабых лицейских виршей, а зрелый поэт, ученый, собеседник Пушкина и Гете, остававшийся поэтом и мыслителем и в крепости и в ссылке, автор одного из самых значительных и трогательных в нашей истории дневников.

Иными словами, Олзоева и Григорян снимали фильм не о Кюхле, а о Кюхельбекере.

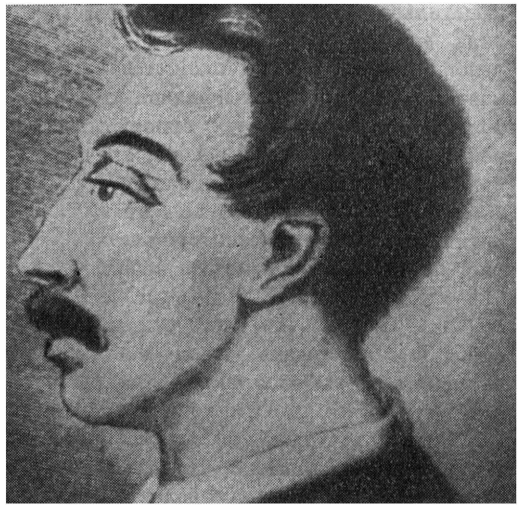
С большой смелостью — а для самоограничения нужна большая смелость — они отказались от многочисленных шаржированных изображений поэта и показали только два его портрета — гравюру Матюшина и рисунок Пушкина — один из тех рисунков, которые Пушкин чертил, размышляя о судьбе декабристов, которую он едва не разделил. Оба изображения — характерные, но не смешные, а патетические.

Авторы фильма отказались и от многочисленных стихотворных вышучиваний Кюхельбекера и дали его поздние стихи, исполненные трагической силы.

Ограничив себя в красках, они создали убедительный образ героя и мученика, поэта и ученого, фигуру отнюдь не трагикомическую, а трагедийную.

Киноповествование построено на метафорах, иногда очень убедительных.

Долгие годы крепости предстают на экране



«Пока свободою горим...»

образом тяжелой двери, горящей свечи и тазом с водой. Медленно капает в таз вода с потолка, медленно открывается дверь, без всякой торопливости оплывает свеча.

Высылка в Сибирь — скачет тройка, снятая с разных точек. Черные кони, белый снег и ритм скачки создают убедительный образ бесконечного пространства, отделившего Кюхельбекера от родных мест.

Когда нужно показать друзей и врагов Кюхельбекера — декабристов и их мучителей,— идут без комментариев две серии портретов. Молодые, мужественные, умные, благородные, добрые лица и лица мрачные, властные, недобрые, тупые без всякого рассказа, одним показом символизируют силы, стоявшие друг против друга на Сенатской площади.

Бесконечные штабеля срубленных деревьев, огромных, стройных и прекрасных, и выступающие на спилах лица Пушкина, Пестеля, Одоевского — так возникают на экране воспоминания Кюхельбекера, пережившего, как он много раз писал, всех своих друзей и постоянно думавшего о них в ссылке.

«Пока свободою горим...». Вильгельм Кюхельбекер. Рисунок А. С. Пушкина

Снег, испещренный темными следами сапог, и брошенная на снег маска Пушкина — дуэль.

На фоне роскоши барского дома закадровый голос читает письмо невесты Кюхельбекера, горестное, жестокое, нежное, безжалостное письмо женщины, отказывающейся разделить судьбу ссыльного.

Вслед за этим — подлинные каракули подписи баргузинской мещанки Дросиды Артеновой, на которой женился и которую научил грамоте Кюхельбекер. Когда на экране возникают эти неловкие и неуверенные завитушки, ссылочные годы Кюхельбекера становятся особенно понятными.

В фильме нет пустых кадров. Однако есть кадры неприемлемые. Напряженное метафорическое мышление авторов оставляет мало воздуха для зрителя, не дает ему ни места, ни времени для додумывания. Настойчивое стремление к красоте иной раз приводит к красивости. Так, например, жалкие, покосившиеся, заметенные снегом избы Баргузина сняты так же величественно, как Зимний дворец и лицей. Это мешает, а не помогает понять роковую перемену судьбы поэта.

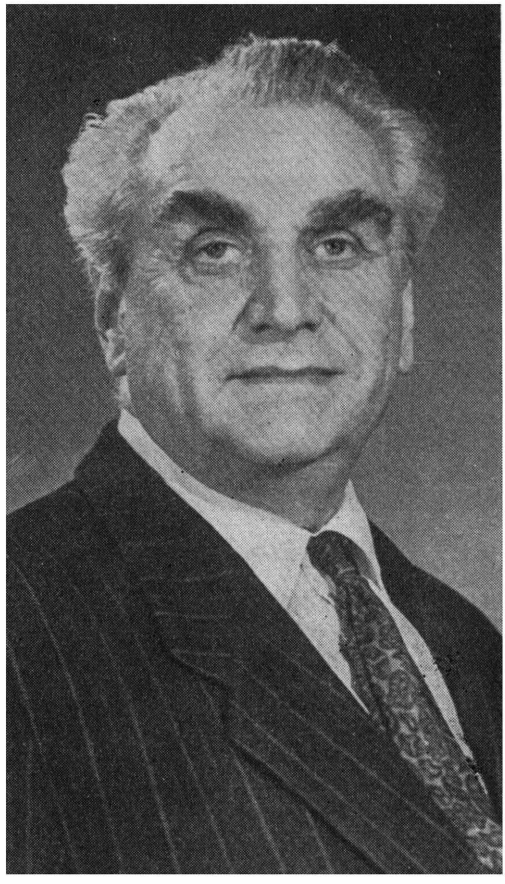
В фильме есть одна трогательная черта. Сценаристка Л. Олзоева выросла в Бурятии неподалеку от Баргузина, воспитывалась на пересечении двух культур — бурятской и русской. Ее талантливая работа — дань благодарности бурятского народа русским революционерам и русским интеллигентам-декабристам, которые учили и лечили коренных жителей Сибири, защищали их от притеснений начальства, составляли словари их наречий, насаждали среди них промыслы. Авторский текст Олзоевой соседствует с текстами самого Кюхельбекера и официальных документов и текстами Пушкина. Тем не менее словесная ткань фильма почти нигде не рвется.

Отдельно надо сказать о музыке О. Каравайчука, человека завидно одаренного. Из барабанной дроби, сопровождавшей казнь декабристов и всю жизнь гремевшей в ушах узников, из этой скудной и жестокой мелодии композитор извлек убедительные и точные музыкальные краски.

Фильм о поэте, ученом, революционере, пронесшем сквозь долгие и тяжелые испытания верность революции, науке и поэзии, фильм о золотых россыпях его души — настоящая и многообещающая удача.

Всегда весна...

К 70-летию Г. В. Александрова



Как это было? Когда я увидел его в первый раз? Что мне запомнилось?

Запомнились его подошвы. Я смотрел на них снизу, а он двигался надо мною по наклонной проволоке, вызывая мое удивление и даже некоторую зависть. Он играл Глумова в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», поставленном С. Эйзенштейном. Имена действующих лиц были обозначены «по Островскому», но «омоложенный», «заэксцентризированный» Островский был в этом спектакле веселым современником сидевших в зале «ниспровергателей канонов». Александров был одним из тех участников этого озорного зрелища, которые подстегивали действие, купались в стремительном потоке сценических масок; он был строен, красив и играл с наслаждением и азартом в древних традициях театра паяцев и мимов.

С той поры, в каких бы ситуациях я ни встречался с Александровым, как бы серьезен и солиден ни был наш уважаемый народный артист СССР и председатель общества советско-итальянской дружбы,— он для меня молод как всегда...

В искусстве очень хорошо, если в мудреце и простоты хватает. Александров — художник, прошедший с Эйзенштейном дорогой великих картин, его товарищ и соратник. Ныряя в глубины искусства вместе с Сергеем Михайловичем, он никогда не терял своего веселого оптимизма. Эйзенштейн и сам не был благопристойно воспитанным, академичным художником, но его стихия — мощь бурного трагического пафоса, острых социальных исследований. Александров же нашел себя в сверкающем потоке еще в «Мудреце» начатой эксцентриады. Хотя, конечно же, Александров талантлив не только в решении комедийных ситуаций. Я хорошо помню его сценарий «Бумажная лента»; фильм, поставленный режиссером Е. Червяковым по этому сценарию, назывался «Девушка с далекой реки». Это был трогательный рассказ о маленькой телеграфистке, нашедшей свое место в жизни в трудные годы нэпа. Не здесь ли уже начиналась та плеяда чудесных женских образов, которые были задуманы Григорием Александровым и впоследствии так прекрасно сыграны Любовью Орловой?

И все-таки наибольшее открытие Александрова — его бравурная, оптимистичная музыкальная киноэксцентриада.

И опять личное, мое. Я имел счастье представлять на Венецианском фестивале 1934 года вместе с «Грозой» В. Петрова, с «Челюскиным» А. Шафрана, с чудесными фрагментами из фильмов А. Довженко и с нашей (моей

и В. Строевой) картиной «Петербургская ночь» картину «Веселые ребята» Г. Александрова. Советские фильмы вызывали огромный интерес; многие рецензии на нашу программу начинались восторженными словами: «Венеция сошла с ума...», «Вчера зрители неистовствовали...» И особенно удивило всех — и зрителей и прессу — то обстоятельство, что советские кинематографисты привезли не только фильмы патетические, классические, документальные, но и такие озорные, как «Новый Гулливер» А. Птушко и «Веселые ребята». Один из итальянских зрителей, посмотрев фильм Г. Александрова, сказал мне, разводя руками: «Если народ умеет так смеяться — значит, он уверен в себе».

Для нескольких поколений кинозрителей с именем Александрова связана одна из наиболее ярких и жизнерадостных страниц нашего кино — его с открытым сердцем сделанные, удивительно искренние, светлые, высокопатриотичные и истинно народные комедии — «Волга-Волга», «Светлый путь», «Цирк», «Весна»...

«Цирк»... Выдающийся актер С. Михоэлс снимался в этом фильме. Он играл небольшой эпизод, но забыть этот эпизод нельзя. В год пятидесятилетия образования СССР эту сцену, где люди разных национальностей бережно передают из рук в руки негритянского малыша, мы смотрели с особым волнением, и с прежней неутихающей силой звучала в этой картине гордость за нашу страну, где братство людей стало законом жизни. Именно после выхода на экраны фильма Александрова просторная мелодия И. Дунаевского «Широка страна моя родная» стала нашей любимейшей песней о Родине, стала позывными московского радио.

Кинокартина за кинокартиной... Всегда молодые, энергичные, озорные александровские фильмы выходили на экран один за другим, и их ждали всегда с нетерпением. И сегодня уже невозможно было бы представить наш кинематограф без всегда живых, нестареющих и по-прежнему любимых музыкальных фильмов Александрова.

Но ведь ими далеко не исчерпывается вклад художника в наше искусство. Деятельность Александрова многогранна и разнообразна — он поистине неутомим. Он много лет преподавал в Академии общественных наук. Он ведет большую работу по пропаганде советского кино за рубежом.

Григорий Александров — художественный руководитель творческого объединения «Время». Он всегда поразительно тактичен и никогда не бывает назойливо настойчив, но его советы и поддержка не раз помогали его товарищам по искусству осуществить свои замыслы.

...Вот уже много лет ни я, ни Вера Павловна Строева не прерываем дружбы с Григорием Васильевичем Александровым и Любовью Петровной Орловой. Удивительная пара — Александров и Орлова! Это истинное содружество, пример необыкновенной душевной теплоты в отношении друг к другу. Не потому ли годы проходят мимо Любови Петровны, не изменяя ее внешности и молодости ее сердца, и не убывает со временем молодой энтузиазм Григория Васильевича? И надо видеть, как сейчас, начиная свой новый фильм «Скворец и Лира», Александров по-юношески встревожен и жаден к каждому дню, каждому часу своей работы, чтобы понять: годы не властны над этим человеком. Конечно, они не прошли даром: дали опыт, обострили восприятие, отточили мастерство. Но не убавили свежести и яркости творческого видения жизни.

Недаром в глазах его и в улыбке то и дело узнаешь того самого озорного Александрова, который когда-то в эйзенштейновском спектакле ходил по скользкой проволоке, но не падал никогда.

ГРИГОРИЙ РОШАЛЬ

С. М. Эйзенштейн. Из неосуществленных замыслов. [«Капитал»]

К 75-летию со дня рождения режиссера

«Истинную ценность сделанного Эйзенштейном мы еще не знаем». Эти слова из книги Г. М. Козинцева «Глубокий экран» находят себе немало подтверждений, идет ли речь о новых гранях, которые открывает наше время в уже известных творениях художника, или же о таких сторонах и слагаемых его наследия, которые доселе оставались вообще неведомыми.

В архивном фонде Эйзенштейна, хранящемся в ЦГАЛИ, есть целый раздел материалов, которые с полным основанием могут быть названы сенсационными. К ним относятся р а б о ч и е т е т р а д и, которые Сергей Михайлович вел на протяжении двух с лишним десятилетий — иногда с большими перерывами, иногда день за днем. Это подлинный дневник художника и мыслителя. В нем открываются «интимные подробности» творческого процесса: именно такова та часть рабочих тетрадей Эйзенштейна, которая к настоящему времени прошла научную обработку. Читателю предлагаются здесь извлечения из тетрадей 1927—1928 годов, которые Эйзенштейн вел параллельно с монтажом фильма «Октябрь». Эти записи впервые дают конкретное представление о том, чем был эйзенштейновский замысел фильма «Капитал», о котором до сих пор было известно лишь в самых общих чертах и который подчас вызывал недоумение исследователей. Предполагалось, что режиссер задался мыслью экранизировать самый текст Марксова труда. Основания для таких догадок дал и сам Эйзенштейн в своем манифесте «Наш «Октябрь». По ту сторону игровой и неигровой», где заявлены принципы «интеллектуального кино» ... В действительности ход творческого замысла вел художника в и н о м направлении, заставляя вносить коррективы и в первоначальную теоретическую гипотезу.

Задача «научить рабочего диалектически мыслить», как теперь можно убедиться, вовсе не предполагала прямого экранного переложения системы философских и экономических категорий книги Маркса. Самое важное и самое увлекательное в этом замысле — поиск путей и методов образного выражения тех всеобщих диалектических взаимосвязей социальной действительности, которые открыл Маркс в своем «Капитале». Мы можем проследить, как шел Эйзенштейн к н о в о м у т и п у с ю ж е т а, где элементарные бытовые связи размыкаются и непосредственно наблюдаемая обыденная реальность включается — через строго отобранные посредствующие звенья — в систему связей социально-исторических и поистине глобальных, могущих явить зримо действительную диалектику классовой борьбы и общественного развития.

Этот замысел Эйзенштейна неотрывен и от его предшествующих работ, и от его последующих проектов и постановок. Достаточно назвать «Генеральную линию» («Старое и новое»), где художник ставил себе целью образно осмыслить ленинское положение о пяти укладах — «пяти эпохах», совмещавшихся в российской действительности к моменту свершения социалистической революции. Достаточно вспомнить работу над мексиканским фильмом, в котором сюжет обрел невиданную историческую протяженность и глубокое философское осмысление.

При всей своей необычности замысел «Капитала» не стоит в стороне от других новаторских опытов советского киноискусства той поры. Сходные проблемы ставили Пудовкин в «Конце Санкт-Петербурга» и Довженко в «Арсенале»... Думается, эта публикация многое может дать и современным кинематографистам — тем, кто ставит перед собою задачу воссоздать целостную, обобщенную картину грандиозных конфликтов, происходящих в мире сегодня.

Материалы, представленные здесь, нуждаются в глубоком и внимательном изучении. Несомненно нужно иметь в виду, что они отражают начальную стадию размышлений Эйзенштейна. Но даже и эта начальная стадия содержит в себе ростки важных открытий, вполне различимые.

Мы приносим глубокую благодарность Центральному государственному архиву литературы и искусства, предоставившему для публикации материалы эйзенштейновских рабочих тетрадей.

●

Необходимые пояснения к тексту, а также переводы иноязычных слов и ссылок даны в подстраничных сносках.

Квадратными скобками в тексте обозначены редакторские конъектуры.

От комиссии по творческому наследству С. М. Эйзенштейна —
НАУМ КЛЕЙМАН, ЛЕОНИД КОЗЛОВ.

Биологически мы смертны.

И бессмертны только в социальных деяниях наших, в том маленьком вкладе, который вносит наш личный пробег с эстафетой социального прогресса от ушедшего поколения к поколению наступающему.

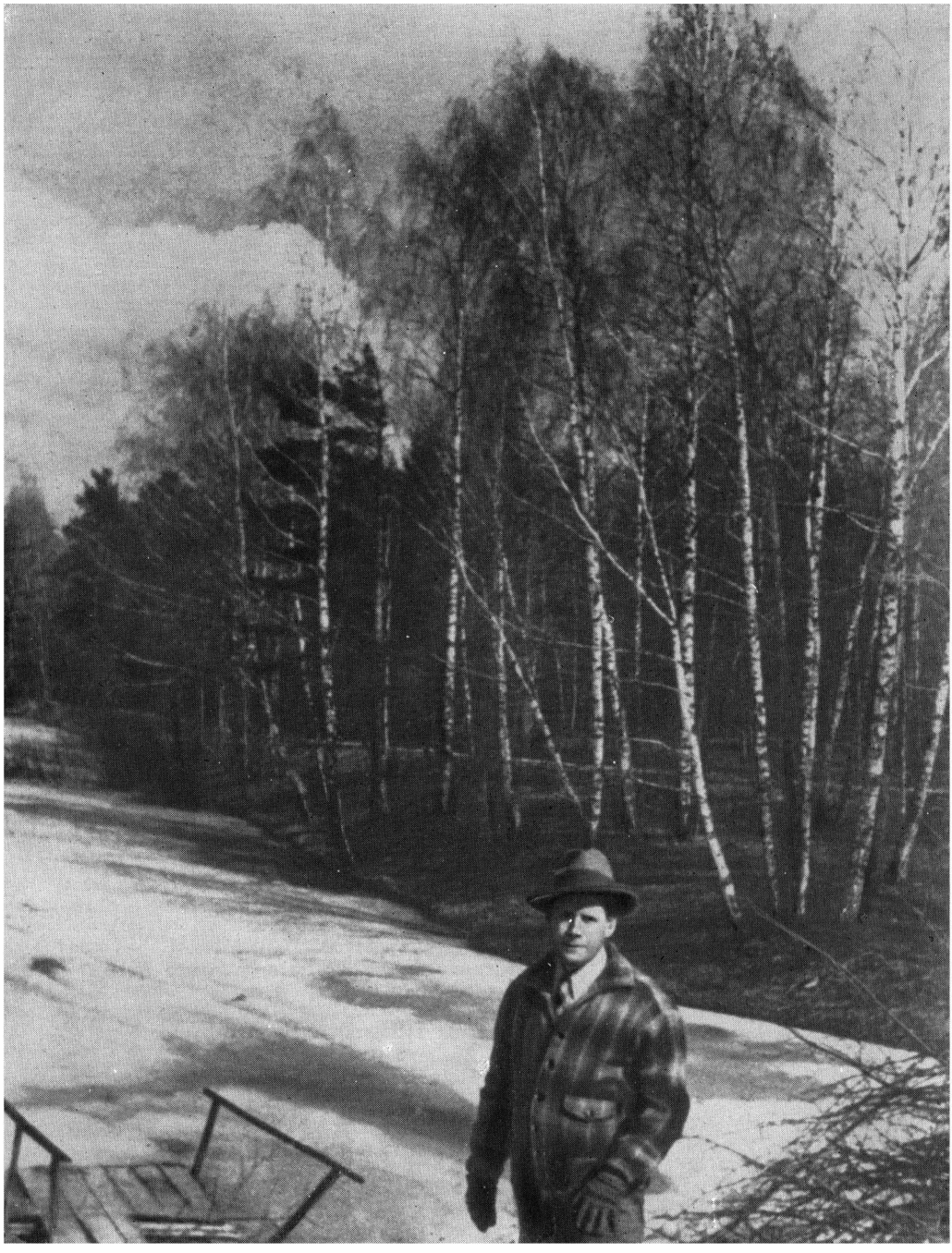
Это сейчас почти книжная и прописная истина.

Но были же когда-то народы, впервые выработавшие формулу, что дважды два — четыре. Много веков спустя век относительности ответил на такие невинные задачи — что и сколько угодно. И это было новым — решающим — шагом к порогам нового, атомного века.

Так и мы, поколение, по пояс стоявшее в пред-Октябре, приходили из зарослей предоктябрьских концепций к этому новому ряду представлений, устремившихся на нас с приходом Октября...

И формула нашего понимания бессмертия еще и еще раз подчеркнуто определилась как бессмертие в борьбе за революционный идеал свободы.

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН



Из рабочих тетрадей 1927—1928 годов

12/X-[1927]

Решено ставить «Капитал» по сценарию К. Маркса — единственный формальный исход*.

NB. Наклейки — это записи, пришпиливавшиеся к стене монтажной.

13/X-27

...Продолжить ряд (и изложить его поступательно) диалектического развития в моих вещах — вспомним:

1) «Стачка»— установка: научно-техническая картина по методам и производственным процессам классовой и подпольной борьбы. На сием и серийность и неприкрепленность к единому месту (в проекте целая серия из одних побегов, из тюремного быта — бунт, обыск etc).

Диалектич[ески] возникший result**— патетически-бытовая вещь на территориальной замкнутости.

2) «Потемкин»— диалект[ический] result за установку подчеркиваю; бытовая, психологическая патетика (конкретная — брезент, траур — par excellence***). «Неожиданно» — абстрактная патетика львов: [перескок] от бытовой изобразительности к обобщающей внебытовой образности.

[3)] «Октябрь»— запряжен львами: речи меньшевиков, велосипеды, таран (NB. вторые производные от авто- и мотогонок, вмонтированных в покос «Генералки»****) — привел к полному отходу от факта и анекдота — события Октября (в сей части) воспринимаются не с о б ы т ь е в о, а как заключения по ряду положений — не то, что меньшевики «поют» в то время, как уже идет бой (чисто киноперебивочный путь), а — историческая близорукость меньшевизма. Не то, что матрос попадает в спальню А[лександры] Ф[едоровны], а «казнение мещанства» etc. Не анекдот с дикой дивизией, а «о методике пропагандистской работы», «во имя бога»* превращаются в трактат о божестве.

После драмы, поэмы, баллады в кино «Октябрь» являет новую форму киновещи — сборник «Essays»** на ряд тем, слагающих Октябрь. При установке, что во всякой вещи важны выводимые сентенции, форма к о н в е р с а ц и о н н о й фильмы, помимо любопытного обновления приемов, дает еще и рационализацию их в obenerwähnter*** установке. Здесь уже стык с совершенно новыми киноперспективами и проблески возможностей, которые завершенными явятся в новой вещи —«КАПИТАЛ» по либретто Карла Маркса. Кинотрактат.

4/XI вечер

В Америке кладбища тоже частные. Конкуренция на все 100%. Подкупы врачей etc. Умирающие получают проспекты: «только у нас вы будете иметь вечный покой в тени деревьев и под журчанье ручейка» etc. (для «К[апитала]»).

23/XI-27

Основным постановочным принципом надлежит всегда считать тот, который пронизывает как прием построения от вещи в целом до мелкой детали и верен не менее и в чисто технических элементах общей формы.

Так было с «Потемкиным» в плане двойного удара «ta-ta», где повторялись в усилении дважды как целые эмоциональные построения, так и «неподрезанные» монтажные куски (где-то все сие изложено подробно). К первому — примером: сцена выжидания на юте и сцена выжидания при встрече с эскадрой.

Принцип деанекдотизации, по-видимому, (б е з у с л о в н о) — основной для «Октября». Рабочая теория «обертонов» может быть сведена даже именно к одному положению. Дидактически при изложении принципов «Октября» полезно и необходимо, как развитие принципа— изложить и этот этап в нащупывании, ибо по существу «Октябрь» еще остается как образец двупланового разрешения:

---

* Написано карандашом на листке бумаги и вклеено в тетрадь.

** Результат (*англ.*).

*** Преимущественно (*франц.*).

**** В окончательном монтаже «Генеральной линии» Эйзенштейн отказался от киносравнения гонок и соревнования в покосе.

* Имеется в виду ставшая знаменитой «интеллектуальная теза» «Бог есть чурбан» из эпизода «Наступление Корнилова».

** Этюдов (*англ.*).

*** Вышеупомянутой (*нем.*).

деанекдотизация — это по существу кусочек «завтрашнего дня», то есть предпосылка к следующей вещи: «К[апиталу]».

То есть самый принцип логического доведения ad limitum* одной принципиальной частности.

NB. Подробно изложить сие в отношении сюжета, трактовки etc.

Здесь замечания Пудовкина о технике и «мастерстве» «Октября». Это: в монтаже небытовое (как он говорит) обращение с деталью. Р. ex.**: Дверь перед Керенским открывается «восемь» раз (неподрезанными кусками).

В параллель к «дохождению» этого приема он приводит прием «добивания» публики в эксплуатации фильма — так называемым «приемом Бойтлера»***: «Багдадский вор» делает месяц сбор, на второй месяц [сборы] падают. Он держит третий месяц пустой зал — и с четвертого месяца публика начинает валить снова на полгода без перерыва.

Подобно этому он описывает свое восприятие (вернее — неосознанное — публики): идет нормальное восприятие, затем возникает отпор в восприятии бытово-нелогичного — выдерживается этот момент и с известного момента происходит перепланировка в небытовое восприятие — и действует сугубо сильно. Voyez!**** От технической подрезки, через социальную трактовку к прокатному приему — все едино. Fabelhaft!*****

В «К[апитале]» обязательно заснять театр марионеток, только боже упаси! в первой манере, которая пришла в голову (по литографии Daumier******: Луи Филипп и парламент — Le capitaliste et ses jouets.******* Исключительно параллелизмом или т е м п р и е м о м, к о т о р ы й и м е е т б ы т ь.

2/I—[19]28

Для «Капитала». Биржу дать не через «Биржу» («Мабузо», «St Petersbourg»********) а через тысячу «мелких деталей». Жанризмом. См. об этом у Золя («L'argent»*). Curé ** — главный «маклер» целого района. Консьержка — держательница займов. Давление таких консьержек в вопросах признания Сов[етской] Россией долгов.

Эта же публика нанизывается на патриотическую тему. Идея Реванша — идея Круппа через финансируемую им газету «Figaro». Вообще для мещанско-обывательского материала — ausschlaggebend*** Франция. (О Круппе — по лекции Шарля Раппопорта, о французской прессе по «Вечерке»).

8/III

Вчера много думал о «Капитале». О строе вещи, которая будет исходить из теперь открывшейся (после «богов») методики кинослова, кинообраза, кинофразы.

Рабочий промежуточный вариант.

Взять тривиальную поступательную цепь развертывания какого-либо действия. Например, день человека. Minutieusement**** изложенный как канва, дающая ощутить, что от нее делается отступление. Только для этого. Только для придирок к развитию ответвлений ассоциативного порядка социальных формулировок, обобщений и положений «Капитала».

Обобщений из данной случайности в понятие (это будет совсем примитив, особенно если через недостаток хлеба в очереди переходить на хлебный кризис [и] механизм спекуляции. А вот от пуговицы к теме перепроизводства уже изящнее и чище).

У Joyce'a в «Ulysses»е***** есть такая примечательная глава, написанная в манере схоластически-катехизической. Задаются вопросы и даются на них ответы.

Вопросы на тему о том, как разжечь керосинку.

А ответы из области метафизики. (Прочесть эту главу. Методологически она может быть полезной.) Спасибо Айви Вальтеровне Литвиновой.

---

* До предела (*лат.*).
** Например (*франц.*).
*** Директор кинотеатра на Малой Дмитровке.
**** Смотрите (*франц.*).
***** Чудесно (*нем.*).
****** Домье.
******* Капиталист и его игрушки (*франц.*).
******** Эйзенштейн имеет в виду фильмы Фрица Ланга «Доктор Мабузо — игрок» (1922) и «Конец Санкт-Петербурга» Всеволода Пудовкина (1927).

* «Деньги» (*франц.*).
** Кюре (*франц.*).
*** Имеет решающее значение (*нем.*).
**** Тщательно (*франц.*).
***** У Джойса в «Улиссе» (*англ.*).

[9.III—28]

Написанное вчера к «Капиталу» очень хорошо. Лишь найти достаточную тривиальность для «хребтового» сюжета.

Мечты об императоре. «Фигаро» рассказывает любопытный эпизод, наглядно иллюстрирующий, как французская буржуазия тоскует о короле. Газета рисует яркую картину «ночного бала первой империи», устроенного несколько недель тому назад в роскошном особняке барона Пишона, на набережной Анжу. Гремели пушки Аустерлица, привлекая толпы прохожих. Горели факелы. К подъезду подкатывали старинные экипажи, подвозящие знаменитых исторических деятелей. В 9 часов вечера в особняк прибыл Наполеон со свитой. Во дворе его встретила императорская гвардия. Ему представился австрийский посланник. Наполеон с женой поднялся наверх. Начался бал, на котором кроме императора участвовали принц Иоахим Мюрат, граф и графиня де-Масса, Альбюфера и другие исторические фигуры. Газета с горечью отмечает, что весь блеск этого вечера был показной, а император и его свита — только загримированными знакомыми и приятелями Пишона («Вечерка», 8/III—1928) *.

17/III—28

В плане «исторического материализма», повернутого на сегодняшний день, (в «Капитале») надо находить сегодняшние эквиваленты к моментам переламыванья эпох прошлого. Например, тему о ткацких станках и разрушителях машин — ткачах надо показать на столкновении: электрический трамвай в Шанхае и тысячи лишенных через это хлеба кули, ложащихся на рельсы — умирать.

О божестве: незаменимый материал —«Ага-хан», доведенный до предела цинизм шаманства. Бог — окончивший Оксфордский университет. Играющий в регби и пинг-понг и принимающий на себя моления верующих. А сзади щелкают счеты во «божественной» бухгалтерии, принимающей жертвы и дары. Наилучшее обнажение темы жречества и культа.

Экономическая invasion* и строительство новых городов. Hansa-Bund**. Может быть явлен очень любопытно через эпизод махновщины. Гуляй-поле, в какую-либо неделю из заброшенной дыры открывающее ювелирные магазины, покрывающее грязь улицы коврами и становящееся если не маленьким Парижем, то во всяком случае миниатюрной Веной. Наплывом эмиграции и грабительских элементов (из книги о Махно). Связано к тому же с военщиной кортецов и пизарро. (Или для несения идеи под иным углом зрения).

24/III—28

Хороший эпизод из Парижа. Жертва войны. Безногий на тележке кончает жизнь самоубийством — бросается в воду. Рассказал Мах *** по какой-то газете.

Наиважнейшее «в жизни» сейчас — это сделать выводы по формальной стороне «Октября».

Очень любопытно, что «боги» и «подъем Керенского» структурно одно и то же: второй — одинаковость кусков и crescendo**** смысловое — надписей и первое — одинаковость (подразумеваемых) надписей «бог», «бог», «бог» и смысловое diminuendo***** на материале. Смысловые ряды. Несомненно, что это какие-то первые признаки приемов. Интересно, что эти вещи внесмыслово, внетематически существовать не могут (как, например, «мост», могущий работать überhaupt******). Абстрактный формальный эксперимент здесь немыслим. Как, например, над монтажом вообще.

Внетезного эксперимента быть не может. (Принять к сведению).

31/III—28 1 час ночи

В «Капитал» обязательно школу и церковь. Voyez Barbusse: «Faits divers», «L'instituteur»*******. Вообще книга изумительна. Готов взять обратно все дурное о Барбюсе. Читал

---

* Вырезка из «Вечерней Москвы», вклеенная в тетрадь.

* Вторжение (*франц.*).
** Ганзейский союз (*нем.*).
*** Максим Штраух.
**** Крещендо, нарастание (*итал.*).
***** Диминуендо, понижение (*итал.*).
****** Вообще (*нем.*).
******* См. Барбюс «Факты», (часть) «Учитель» (*франц.*).

три часа подряд и ночью. Много нужного для «Капитала».

Форма «Faits divers»* или собрания коротких кино — essais** вполне уместна к замене «целых» вещей. [...] Подобное есть в «Стачке». Эпизод бочек как вклинивание чистой, американской комедии в большую мрачную вещь. Помню, как я мотивировал, что за четыре мрачные части [зрители] устанут, и надо дать комическую détention des nerfs*** к более сильному восприятию конечных частей.

2—3/IV—28 ночь

Где-то на Западе. Завод, где есть возможность переть металлические части и инструмент. Обыска рабочим не делается. Зато — выходные контрольные ворота — магнитные. Комментарии излишни. (Где-то вычитал Макс. Пойдет в «Капитал».)

4/IV—28

«... Ироническая часть перевешивает патетическую. О преимуществе иронии над патетикой знали еще немецкие романтики. Для усиления патетики нужно ее было сделать фантастической и гиперболичной. Но этого не позволил живой материал истории. Поэтому картина дала трещину». (Ленинградская газета «Кино», дискуссия об «Октябре», статья М. Блеймана).

В связи с «Капиталом» следует завести отдел о «раздражителях», то есть наводящих материалах. Так, например, эта вырезка из Блеймана дает наводящие элементы для «патетики» в «Капитале» (для, скажем, последней «главы»— диалектический метод в практике классовой борьбы).

В эти «большие дни» на осколке бумаги записал, что в новой кинематографии кресло «вечных тем» (академические темы «Любовь и Долг», «Отцы и Дети», «Торжество Добродетели» etc.) — займет серия картин на темы «основоположных методов». Сегодня сформулировано содержание «Капитала» (установка его): научить рабочего диалектически мыслить.

Показать метод диалектики. Это (грубо) могло бы быть пять неизобразительных глав. (Или шесть, или семь etc.). Диалектический анализ исторических явлений. Диалектика в вопросах естествознания. Диалектика классовой борьбы (последняя глава).

«Анализ сантиметра шелкового чулка». (О шелковом чулке как таковом Гриша* выписал где-то — борьба шелковых фабрикантов за короткую юбку. Добавил я — конкурентов —«мастеров» материала длинных юбок. Мораль. Епископат etc.).

Очень еще сложно мыслить «как-то» «внесюжетной» образностью. Но не беда — ça viendra!**

Очень любопытное — об объеме. Совершенно ново взаимоотношение количества и разнообразия материала по отношению к метражу. «Нагрузка метража» (в ответ на опасения Гриши —«как? и Китай, и Америка?» etc., etc.). Такое же есть и в писании Б. Гусмана:

«... Язык кино обладает тем свойством, что для «обыгрывания» незначительного по своей временной продолжительности факта требуется огромное количество изобразительных средств, значительно большее, чем во всяком ином виде искусства. То, что для литературы можно обозначить несколькими словами, передается на экран при помощи целого ряда сцен, а иногда и эпизодов, занимающих большое место в картине. Вот почему «Броненосец «Потемкин» производит гораздо большее впечатление, чем «Октябрь» [...] В самом деле, что запоминается после просмотра «Октября»? Пожалуй, одним из наиболее ярких мест следует признать картину разведения мостов. Почему? Потому что здесь языку кино дан полный просмотр. И именно потому, что показу этих мостов Эйзенштейн отводит непропорционально большое место (а иначе Эйзен-

* Фактов (*франц.*).
** Эссе (*франц.*).
*** Нервную разрядку (*франц.*).

* Г. В. Александров
** Это придет! (*франц.*).

С. М. Эйзенштейн за монтажом фильма «Октябрь», 1927

штейн и поступить не мог, это требовало самое существо кино) у него не хватает метража для «кинофикации» целого ряда весьма существенных и значительных сторон Октябрьской революции...»*

Совершенно правильно о «кило»-метраже обыгрывания мелкого факта. Можно сказать — единицы факта. К приемам кинематографии «вчера» это вполне применимо.

С точки зрения языка!! Ведь мы же ищем экономии средств прежде всего, и где же, как не в непосредственности (не по средственности!) она нами и находится.

Метраж идет на обыгрывание единицы факта. Ровно столько же будет уходить и на обнаружение («оформление») единицы мысли. «Сюжетно» отвечающей единице события в старом кино.

Если «Потемкину» [...] давалось по одному событию или по $^1/_2$ события на часть (р. ех., траур — митинг, флаг; «пасха»— лестница; пауза — брезент — бунт и т. д.), то тут по одной мысли, как там по одному чувству (и это «впечатляюще», а не «обсос» события en parenthèses * — «траур», «пауза», «боевая готовность», «паника» etc.) на часть или полчасти совершенно благополучно. Разница в аттракционах, собираемых на провоцирование одного понятия, определенно классово сконденсированного (здесь), и аттракционах, собираемых на провоцирование (там) одной конденсированной эмоции, классово направленной.

Разница (сбивающая с толку при сравнении) находится в областях, в которых аттракционы (то есть монтажные элементы) должны быть одноэффектны.

Чувственные аттракционы собираются по признаку провоцирования одной и той же

* Источник не установлен.

* В скобках (*франц.*).

эмоции («печальный старик» + «опускающийся парус» + «бесфокусная палатка» + «перебирающие шапку пальцы» + «слезы на глазах» etc.). Есть своеобразная «схожесть».

«Схожесть» между идущими в один монтаж интеллектуальными аттракционами не в чувственном ряде. Значит, безусловно и не во внешности. Эти куски «похожи» по линии условных рефлексов, то есть по линии их значения — барочный Христос и деревянный болван совсем не похожи, но значат одно и то же. Балалайка и меньшевик «похожи» не физически, а отвлеченно.

Китай, пирамиды, New York, испугавшие Гришу, суть не темы, а монтажные куски к оформлению мысли. Они соответствуют крупным и средним планам одного события.

(NB. Abgesehen* от правил «правописания», то есть монтажной азбуки — один смысловой кусок = minimum двум монтажным. Ведь один кусок в кино вообще не виден, не видим — первый идет на удивление, второй на восприятие.)

Мы говорим: один кусок — «Китай» — соответствует «крупному» плану лошади на мосту. Конечно, это будет пять-шесть кусков (и больше). Но надо помнить, что они [взяты] не в установке на выявление Китая, а на выявление через этот кусок в сочетании с другими — New York, Египет — одной мысли.

Он так же буквенно однозначен здесь, как однозначен эмоционально кадр печального старика.

С предельной ясностью этот новый взгляд на вещи и явления обозначился при «локальном» обсуждении:

Гриша: мы будем в New York'e, в Китае, в Египте. Растечемся по древу. Горы материала etc.

Я возразил, что ведь мы же будем искать не чувственное воссоздание Китая, или там чего, как мы это привыкли делать с броненосцем, заводом, полднем etc.

Чувственное воссоздание просит «метражу» (тут Гусман прав, но варварски к сему относит понятие «языка»).

NB. Вспоминаю, как на Главреперткоме по «Октябрю» говорил, что Совкино недодало 8000 на досъемку деревни и района. Усомнились — если не «влезло» в 500 000, как же на [остальные] 8 можно было бы это сделать. Я сказал — метраж идет не на смысл. Метраж идет на эмоциональное накачивание.

Единственное принципиальное из опыта прошлой эпохи — это перенесение и сюда закона:

«Кинематографична та картина, сюжет которой может быть сказан в двух словах».

Если картина «обнаруживает» одну-две мысли, кинофицирует «один метод», то это соответствует целой части, отданной «под» печаль,— то есть блестящим киноусловиям. И вовсе не страшно, что здесь Китай, Индия и черт в ступе.

Ведь, идя дальше, приходишь к тому, что, не гоняясь за ароматом Египта — весь «Капитал» мог бы быть «выстроен» на площадке. Schüfftan* Стекло. Макет. Он мог бы быть снят на Третьей фабрике!!!

NB. Это, конечно, перегиб в парадокс. Wolkenkratzer aus Vogelschau** и вообще страшная аттракционность кадра в себе (чувственная аттракционность), то есть кадра еще и вне его смысловой нагрузки (интеллектуальной аттракционности) — здесь дико обязательна. Ведь эмоционировать мы будем и должны quandmême ***.

Внеигровая ведь — не научная, а занимательная и пропагандная.

На «Керенского» — максимальная реакция; аплодисменты, смех.

Боги — едва ли по материалу не самое изысканное [построение] и сильнейшим образом аффектирующий материал. Их подбор формальный (т. е. abgesehen от «философской» нагрузки) и формальное сопоставление — академически блестящий, чувственно-аттракционный монтаж.

---

* Независимо (*нем.*).

* Способ комбинированной съемки, названный по имени его изобретателя Эугена Шюффтана.

** Небоскреб с птичьего полета (*нем.*).

*** Несмотря ни на что (*франц.*).

Revenons à nos moutons *. Киноязык не только не метражно страшен. Наоборот — он есть максимально лаконичный способ выражения — на пятнадцати метрах дисквалифицируется идея божества, по крайней мере работа на том при гораздо меньшей физиологической убедительности.

6/IV—28

Первый черновой структурный набросок к «Капиталу» состоит в том, что берется банальное развертывание совершенно безотносительного события. Скажем, «день человека», а может быть, еще фаднее**. И элементы этой цепи являются отправными моментами для образования ассоциаций, через что только и возможна игра понятий. На мысль об этой банальной интриге прийдено совершенно конструктивно.

Ассоциация предполагает отправной раздражитель. Дать цепь таковых, без чего «не с чего» ассоциировать. Максимальная отвлеченность излагаемого понятия особенно рельефно предстает как ответвление от максимальной конкретности — животно-банального. Вспомогателем к самому оформлению явится кое-что наводящее из «Ulysses» а:

«,.. Nicht genug! Ein anderen Kapitel ist im Stil der Bücher für junge Mädchen geschrieben, ein anderes besteht, nach dem Vorbild der scholastischen Traktate, nur aus Frage und Antwort: die Fragen beziehen sich auf die Art, wie man einen Teekessel zum Kochen bringt, und die Antworten schweifen ins grosse Kosmische und Philosophische ab... » (Iwan Goll, «Literarische Welt», Berlin*** — взято из проспекта об «Ulysses»е Rhein Verlag). Joyce может помочь моему намерению — от тарелки супа к затопленным Англией английским судам.

В дальнейшем намерении — установка «Капитала» развивается как наглядное обучение диалектическому подходу.

Стилистически эта сюжетно замкнутая линия, каждой своей точкой служащая отправной точкой в материалы идейно-замкнутые, но и материально максимально разобщенные, — дает и этим максимальную контрастность.

Последняя же глава должна дать диалектическую расшифровку самой этой, безотносительной к настоящей теме, истории. Der größten Speisung!* Чем дается «красивая» стилистическая органика вещи в целом.

Конечно, это вполне мыслимо и без такой «цепочки» (вовсе не сюжетной, но ординарно связной). Но в плане парадоксальном умышленный «шажок назад» от предельной формы всегда заостряет блеск построения. Так, в «Мудреце» хорошо, что это не просто Revue**, а ревизованный Островский!

Нанизывание «отталкивателей» могло бы идти и совсем по-иному. Последняя глава — о классовой борьбе, и нужно историйку строить на максимальную выгодность диалектического вскрытия ее.

Итак, элементы самой historiette*** являются по преимуществу каламбурно отталкивающими в отвлечение и обобщение элементами (механическими трамплинами к образцам диалектического отношения к явлениям). Historiette'а в целом — материал для диалектического вскрытия ее последней частью гигантской страстности. И потому еще [нужно строить ее] максимально банально и серо...

Р. ех., как «хозяйственность» жены германского рабочего — величайшее зло и сильнейшее противодействие революционному взрыву в условиях Германии. Жена германского рабочего никогда не оставит мужа без чего-либо горячего — окончательно голодным. И в этом ее большая тормозящая ход социального разворота, отрицательная роль. В сюжете это могло бы фигурировать как «горячий супишко» и что это значит в «мировом масштабе». Одна большая опасность — это не впасть в

---

* Вернемся к нашим баранам (*франц.*).

** Так в рукописи. Видимо, от слова fade (*франц.*) — пошлый, пресный.

*** «...Мало того! Одна глава написана в стиле книжек для молодых девиц, а другая состоит из вопросов и ответов по образцу схоластического трактата: вопросы имеют такое же отношение к искусству, какое чайник к стряпне, ответы же отдают космизмом и философией...» (Иван Голь. Литерариште Вельт, Берлин).

* Здесь в смысле: венец пиршества! (*нем.*).

** Ревю (*франц.*).

*** Историйки (*франц.*).

niaiserie* слишком сильным «упрощенчеством»— «дѣлом въ шляпѣ»...

7/IV 00.45

С банальным впадением в кольцевое построение Шехерезады, Тути-Наме (Книга Попугая), сказок Гауффа etc.— переходной рабочей схемкой изложил механику вещи «Капитал» сегодня Грише в трамвае «А» от Страстной до Петровских ворот (а может быть, от Никитских — не помню...) Едучи от Шуб, где пили шоколад с пасхой и куличом...

Voici**:

На протяжении всей картины жена варит суп возвращающемуся домой мужу. NB. Можно две пересекающиеся для ассоциаций темы: жена, варящая суп, и муж, идущий домой. Совсем кретинно (на перших порах рабочей гипотезы можно): ассоциация в третьей (например) части идет от перца, которым она перчит: Перец. Каенна. Чортов остров. Дрейфус. Французский шовинизм. «Figaro» в руках Круппа. Война. Затопленные в порту суда. (Конечно, не в таком объеме!!). NB. Хорошо по а-шаблонности—переход: П е р е ц— Д р е й ф у с — «Ф и г а р о». Потонувшие (по Кушнеру, «103 дня за границей») английские суда хорошо прикрыть крышкой кастрюли. Это мог бы быть и не перец — керосин для примуса и переход в «oil»***.

Глава 4-я (5-я etc., но п р е д п о с л е д н я я — комическая, фарсовая):

Дырявый чулок женщины — и шелковый в газетном объявлении. Начинающий дрыгаясь, размножаться в 50 пар ног — Revue. Шелк. Искусство. Борьба за сантиметр шелкового чулка. Эстеты за. Епископат и мораль против. Mais ces pantins**** пляшут на нитках шелковых фабрикантов и дерущихся с ними суконщиков верхнего платья. Искусство. Святое искусство. Мораль. Святая мораль.

В последней части суп готов. Пустой суп. Приходит муж. «Социально» озлобленный. Горячая водица — соглашательски смывает пафос. Перспективы крови схваток. И страшнейшее — социальное равнодушие, [равное] социально[му] предательств[у]. Кровь, мир в огне катаклизма. Армия спасения. Воинствующая церковь etc. Мужчина обнимает скелет своей жены. Натягивается штопанное аккуратно одеяло. «Сюрприз» (в искреннюю лирику) — она ему дает грошевую папироску. Сентиментальность тем более кошмарная в заключение всего ужаса. Одеяло натянуто. Под постелью — горшок. С отбитой ручкой. Но все-таки горшок...

Пока, может быть, мерзко по Tutti-Nameh*. Но кое-что уже неплохо. Хорошенько круто разнообразить в м а т е р и а л е части и сводить их каждую на один вывод. Классовый.

Вопрос объема материала, который может влезть. Решать невероятной л а к о н и к о й и каждую часть совсем п о - с в о е м у. Может быть, одну часть даже «игрово» в две персоны — ganz fein **. Одну всю из хроник. Etc.

За экономию говорит характеристика показуемого материала. «Античное» кино снимало о д н о д е й с т в и е с о м н о г и х т о ч е к з р е н и я. Новое монтирует о д н у т о ч к у зрения из м н о г и х д е й с т в и й.

NB. Как это будет на практике — qui vivra verra!***

Ведь впякались же «боги» в 15 каких-то метров!

NB. Все написанное под ч у д о в и щ н ы м сомнением. Оно еще очень реакционно! И годится, может быть, стилистически на один случай. Нужны случаи гораздо более «левые» (как «боги»).

7/IV 01.30

Одну главу надо о материалистическом понимании «души». Главу о рефлексах. Эту можно провести всю на одной этой бабе и цепи рефлексов. Моторных. Эротических. Чисто механических. Сложной цепи условных. С показанием механизма ассоциативного мышления etc.

---

* Глупость (*франц.*).
** Вот (*франц.*).
*** Нефть (*англ.*).
**** Но эти марионетки (*франц.*).

---

* Тути-Наме.
** Очень изысканно (*нем.*).
*** Поживем — увидим (*франц.*).

Вскрыть механизм душевных состояний, скажем, на мотивировке эмоций погребального шествия. Утеря самца. Утеря кормильца. Наследники etc. И весь этот цинизм монтируется в умилительное траурное шествие обратно.

Столкнуть лбами раздражитель и конечное звено сложной цепи условных рефлексов. Где уже, кажется, нет никакой взаимосвязи. Страшно грубо материальный (особенно зло — эротический!) раздражитель — и конечным звеном какой-то акт чрезвычайно высокой (resp[ectively] * жертвенной) духовности.

NB. Смешно бы на эту женщину взять вообще Хохлову. Она забавна была бы в показе становления красавицей из урода.

А затем в разгоне воспроизвести механику раздражения. Затем провести зрителя через цепь кинораздражений к определенному эмоциональному эффекту, затем дать надпись:

Ну как, теперь вы пришли в состояние... etc., etc. На каждую главу — свои приемы кинофицирования. (01.45).

7/IV, вечер

«Прожектор» № 14 (132), автобиография Гросса **.

«Уже тогда было смутное ощущение, что я должен попробовать выразить и передать в живописи нечто подобное тому, что выражал Золя в своих произведениях...

... Я хочу приступить к целому циклу такого рода картин, которые, по восхитительному выражению художественного жаргона, хочется попробовать языком...»

А это оттуда же для «Капитала»:

«... восхитительное время, когда все было пропитано символикой войны, когда каждый пакет искусственного меда украшался «железным крестом второй степени»; когда на каждом письме сзади наклеивалась надпись: «Боже! покарай Англию!» ... Когда старые кожаные чемоданы перерабатывали в солдатские ботинки... а знаменитый военный «мусс» был так едок, что проедал дыры на скатертях. Только человеческий желудок был способен выдержать все это!..»

NB. Хорошо дать ребят, лакающих «мусс», и капли его, разъедающие скатерть.

Сюда же (по рассказам Эрмлера о Берлине) — подставки под кружки с пивом, с надписью: «Германия не может жить без колоний. Рис, перец, etc. — все дают нам колонии. Англия отняла у нас колонии, etc».

8/IV

«Капитал» будет посвящен — официально — II-му Интернационалу! Во «обрадуется». Ибо более злого выпада против социал-демократизма во всех его областях, чем «Капитал», — трудно придумать.

Формальная сторона посвящается Joyce'у.

Обрисовка явления историческим рядом. Например, в фарсовой части с современного Епископата диффузия в Боккачиевское и Лафонтен — Раблеевское духовенство. Отнюдь не «последовательно», a durcheinander*. Ведь бутафория и костюмировка культа и до сих пор косно-средневековые, как и все учение.

Последовательность в ряде отнюдь не должна быть «последовательной», как в сюжете — развертыванье логически-поступательное etc. Ассоциативно-поступательное. Тогда метраж не страшен. Иногда нарочито les débris d'action** сюжетно-последовательно. Только не «шелковый фабрикант поит епископа». Fi!!

По линии Дрейфуса. Суд как «ventre législatif» Daumier***. Судебный типаж всех смертных грехов. Или, лучше, удесятеренный один — типажно всеобъемлющий. Затем это все оказывается висящим на нитках. Рука Генерального Штаба или т. п. fait sauter

* Соответственно (*англ.*).
** Георг Гросс — немецкий художник.

* Вперемежку (*нем.*).
** Обрывки действия (*франц.*).
*** «Законодательное чрево» Домье (*франц.*).

les pantins *. (В «Chambre constitutionnelle» и «Louis Philippe» у Daumier!**).

Здесь, в такой схеме, параллелизм — параллельного тока — п р е о д о л е н в поступательно-ассоциативный ряд. О ч е н ь в а ж н о.

С марионеток хорошо перейти на марионеточный театрик для детей (много х о р о ш е й детворы) с шовинистическими куклами— воспитание шовинизма с пеленок — и затем в «Gott-strafe-England»***овский хоровод.

Из «Капитала» может быть кинофицировано тем без конца («прибавочная стоимость», «цена», «рента») — мы пожелали кинофицировать тему — о м е т о д е М а р к с а.

«Капитал» в данных наметках еще не есть п о с л е д н и й п р е д е л н о в ы х в о з м о ж н о с т е й. Это помнить очень твердо. Но его, может быть, надо развернуть все же в э т о м э т а п е. Гриша говорит, что в «девственном» виде наша наметка всегда страшно о б щ е д о с т у п н а. А затем мы ее начинаем выплетать в доступную лишь pour les raffinés ****. Затем, может быть, и рационально перевернуть не все до конца вверх ногами. А сделать это позже.

... Правильное построение для этапа «Октября»— хроника на часть с двумя-тремя «эмоциональными» сгустками в пределах этого метража («мост» и «подъем»). О б э м о ц и о н а л ь н ы х с г у с т к а х внутри глав «Капитала» тоже подумать. Но все [же] постараться сделать их á la подъем Керенского — в этих приемах, а не антично-мостовыми приемами.

Совершенно особенной будет проблема кадра для «Капитала». Идеология однозначного кадра здесь густо пересматривается. Как — еще пока не знаю. Нужна экспериментальная работа. Для сего же дико нужно предварительно сделать «Glass house»*, где выворачивается представление (обычное) о кадре, при сохранении остальных условий «православными». Там с к а д р о м то, что со с т р о е м в е щ и в осколках «Октября» и во всей структуре «Капитала».

Есть еще вариант вместо с у п а — в случае ограничения «Капитала» (в основной «интриге») не «мировым масштабом» и II Интернационалом, а «педагогическими» рамками пределов СССР. Показать, как наше разгильдяйство (прогул, хулиганство etc.) есть социальное предательство рабочему классу в целом. Правда, это очень жестоко и менее монументально. А затем все же социально важнее ахнуть по социал-предательскому фронту в целом.

11/IV

О п о в т о р е.

В плане диалектического анализа, то есть анализа в противоречиях, такой прием очень хорош. Отчасти он у нас был в «Наступлении 18-го июня» (nach meinem Kompositionsvorschlag)**.

18 июня победные полки; **18 июня** ужасы рвущихся снарядов; **18 июня** Плеханов патриотически манифестирует у Казанского собора; **18 июня** беспощадные броневики гонят N-ский полк в атаку; **18 июня** с заводов выходят бесчисленные демонстрации протеста; **18 июня** ударные батальоны гарцуют etc., etc., etc. **18 июня** труп, повисший на проволоке.

Это, конечно, образец диалектического показа. Очень жаль, что не осуществлен.

Notez *** опять единство надписи!!! Как в «богах» и (наоборот) в Керенском.

В таком плане можно было бы решать:

Ein Paar seidene Strümpfe ****— искусство.

Ein Paar seidene Strümpfe — мораль.

---

* Дергает за ниточки марионеток (*франц.*).

** Имеются в виду графические циклы Оноре Домье, посвященные конституционной палате III империи и Луи Филиппу.

*** «Боже, покарай Англию» (*нем.*).

**** Для любителей изысков (*франц.*).

* «Стеклянный дом» (*англ.*) — замысел С. М. Эйзенштейна, возникший в 1927 году и разрабатывавшийся им параллельно со съемками «Октября» и планами «Капитала». Действие этой сатиры на буржуазное общество должно было развиваться в доме, где стены, полы и потолки сделаны из стекла. Здесь имеется в виду одна из экспериментальных возможностей замысла — совмещение в одном кадре нескольких действий.

** По моему композиционному плану (*нем.*).

*** Заметить (*франц.*).

**** Пара шелковых чулок (*нем.*).

Ein Paar seidene Strümpfe — торговля и конкуренция.

Ein Paar seidene Strümpfe — индийские женщины, вынужденные вынашивать шелковичные коконы п о д м ы ш к а м и!

20/IV—28

Что делается с «чистыми девушками» du moment *, когда я начинаю говорить о «Капитале» и интеллектуальном аттракционе! Секретарь худсовета Совкино d'un côté** (комсомол), старая польская подпольщица de l'autre ***. Обе отсоветуют. Обе — абсолютно способные на экстаз. Они за эмоциональность моих работ. Они говорят о «тепле», которое надо хранить в моих работах. Создавать... Très drôle ****. «Чистые сердцем»— они глаголят истину?!

Я думаю, что интеллектуальный аттракцион отнюдь не исключает «эмоциональность». Ведь рефлекторная деятельность и воспринимается, как так называемое наличие аффекта. Вопрос путей воздействия и перспектив des zur Offenbarung Möglichen — возможностей в области выразимого — благодаря этим специфически новым путям. С о х р а н е н и е эволюционного эффекта о б я з а т е л ь н о и вовсе не исключено даже практикой: р. ex. «Керенский steigt***** имеет свои Lachsalven! ****** 22/IV

«Огонек» № 17 от 22/IV—28 г. принес для «К[апитала]» и вообще:

П о ч т о в ы й я щ и к д л я п о д к и д ы ш е й. В Афинах на одной из улиц возле Дома призрения сирот установлен ящик, в который матери могут подкидывать ребенка. Ребенок попадает сразу на тюфячок. Каждые два часа ящик осматривается и содержимое его отправляется в приют. Это усовершенствованное подкидывание имеет наряду с оригинальностью и некоторые неудобства. Представьте себе, например, что за два часа подкинут трех ребят? Первому из них не поздоровится. [Рисунок ящика]*******.

Совершенно блестящий материал, поддающийся «нагнетанию» до «кровавой иронии». Буржуазная культура и филантропия.

«Профессионально-технические достижения буржуазного искусства в области художественной культуры — великие. Особенно важным для пролетариата являются достижения последних десятков лет, когда методы планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству, утерянные художниками — представителями мелкобуржуазии, были восстановлены и доведены до высоты научного анализа и синтеза. Начинающийся в этот период процесс стихийного проникновения в творческий процесс неосознанных художниками диалектических и материалистических приемов представляет сырой материал для будущего искусства пролетариата».

Это «золотые слова» А. Куреллы из нашей декларации создающейся группировки «Октябрь». Неплохо в неважном докладе секретаря группы т. Михайлова (связь изо и кино) сказано о «дробности и аналитичности», как характерном для индивидуализма капиталистических отношений.

Это дало колоссально много в анализе искусства.

Трагедия сегодняшних «левых» в том, что недоработанный еще аналитический процесс попал в условия спроса на синтез...

О н о в ы х т е м а х. Фактически в «Октябре» было важно показать т а к т и к у, а не события. Важнейшими задачами в культурной революции — не только д и а л е к т и ч е с к и й п о к а з, а о б у ч е н и е д и а л е к т и ч е с к о м у м е т о д у.

Имеющимися данными по кино т а к и е задачи еще не разрешены. Не может кино иметь этих средств выражения, когда до сих пор не было, а только сейчас начинают вступать подобные требования и задания.

---

* Настоящего времени (*франц.*).
** С одной стороны (*франц.*).
*** С другой (*франц.*).
**** Очень странно (*франц.*).
***** Восходит (по лестнице) (*нем.*).
****** Взрывы хохота (*нем.*).
******* Вырезка из «Огонька», вклеенная в тетрадь.

Мастер политического фильма

Семен Фрейлих

О том, что Эйзенштейн намеревался экранизировать «Капитал» Маркса, было известно давно. Однако кроме деклараций на эту тему, мы не знали больше ничего, многие даже ставили под сомнение серьезность такого намерения. И в этом нет ничего удивительного, поскольку сама идея экранизировать гениальное социально-экономическое исследование казалась утопической.

Но вот перед нами записи из эйзенштейновских рабочих тетрадей. Наметки фильма и мысли по поводу его постановки. Читая их, мы как бы попадаем на какое-то время в лабораторию Эйзенштейна тех лет, когда он, осмысливая опыт «Октября», выдвинул идею «интеллектуального кино», опираясь на которую он и был намерен найти некий экранный эквивалент для «Капитала» Маркса.

Публикуемая рукопись проливает дополнительный свет на некоторые важные моменты в теории «интеллектуального кино». И это очень существенно. Пора более решительно отделить в ней рациональное зерно от ригорических суждений, оказавшихся плодом заблуждений, впрочем тоже характерных для тогдашних поисков художника.

Рукопись «Капитал» говорит нам прежде всего о том, что термин «интеллектуальное» не должен вводить никого в заблуждение насчет намерений Эйзенштейна — я говорю об этом в связи с превратной подчас трактовкой его ранних исследований, особенно на Западе, где за последние годы широко публикуется именно ранний Эйзенштейн. «Интеллектуальное» для Эйзенштейна не было синонимом «элитарного». Художник революции, он отвергал «высоколобое искусство», предназначенное для аристократов духа. Его лозунг — «Эксперимент, понятный миллионам» — не был риторическим восклицанием. Каждый фильм его был о народе и для народа был предназначен.

Вспомним: главные открытия Эйзенштейна, ставшие краеугольными в теории современного кино, были сделаны в связи с задачей показать революцию и диалектику поведения масс в ней. В процессе практического осуществления задачи — «в центр драмы двинуть массу» — созревают его мысли о новой драматургии, о монтаже, об особой выразительности человека на экране, достигаемой посредством актера-типажа. Уже его театральные опыты жили предчувствием кино, куда он затем и пришел, чтобы осуществить свою идею «монтажа аттракционов». Это была идея, близкая брехтовской идее «эпического театра». Мы можем сказать, что идея «монтажа аттракционов» вывела на орбиту «Стачку» и «Потемкина».

Я понимаю, что такое утверждение может вызвать возражения. «Монтаж аттракционов» 1923 года и совершенный «Потемкин» 1925 года, на первый взгляд, вряд ли сопоставимы. И все-таки несовершенная, во многом противоречивая статья (как наивно в ней звучит сегодня, например, лефовская идея об «упразднении театра») стала преддверием классического фильма. Но ведь практика не есть приложение к теории. Художественное произведение может быть предугадано лишь в самых общих чертах. Практика не только реализует теоретическое предположение, но как бы исправляет его, развивает, реализует его рациональное, творческое начало. Только с таких позиций мы можем объективно оценить дерзкие, полемические статьи и манифесты Вертова, Кулешова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Козинцева, Трауберга и Юткевича, предшествовавшие их художественным свершениям.

«Броненосец «Потемкин» относится к теории «монтажа аттракционов», как «Октябрь» — к теории «интеллектуального кино».

И нигде это так не становится очевидным, как в публикуемых подготовительных материалах к фильму «Капитал».

«Октябрь» — запряжен львами» ,— замечает в набросках к «Капиталу» Эйзенштейн.

Что это значит?

В «Потемкине» показано одно событие в пределах строго определенного пространства и времени (вспомним: огромный сценарий Агаджановой-Шутко о революции пятого года был в картине сжат до одного события — восстания потемкинских моряков). Территориальная замкнутость позволяла питаться конкретностью быта и психологии (палуба, брезент, траурная палатка, сюита скорбных лиц). Картина построена по закону эмоционального вживания в лица, паузы, предметы, состояния. И только сопоставление каменных львов (в монтажной фразе «взревели камни») использует не эмоциональный, а логический ряд, прибегая к обобщающей внебытовой изобразительности.

Этот частный прием «Потемкина» при работе над «Октябрем» был выдвинут как принцип. Исследователи вслед за Эйзенштейном вспоминают здесь прежде всего монтажное сопоставление различных божеств и идолов, вырастающее в понятие религии.

Критики «интеллектуального кино» сводили к подобным примерам сущность теории. Однако и в монтаже идолов и сопоставлении выступающего с пафосом меньшевика и тренькающей балалайки, и монтаже кадров снятия памятника Александру Третьему — (монтаж в обратном порядке, как бы пародирующий мысль о реставрации царизма) — во всех этих сценах, разламывающих картину, я вижу как раз слабую сторону «интеллектуального кино». Сильная же его сторона проявилась в картине там, где прием не абсолютизирован и где логика не противопоставлена эмоции. Таковы, например, потрясающей силы сцена разведения мостов, расколовшего город и затормозившего наступление красногвардейцев, или сопоставление в Эрмитаже располагающихся на ночлег ударниц женского батальона с изваяниями женских фигур Родена.

Чувственная нюансировка сочетания кусков придает драматизм и жизненность содержанию, и это проявляется с особой силой в главном движении картины. Драматизм чувств возбужденных человеческих масс достигает своей логической кульминации в высших моментах действия — сначала в сцене появления Ленина на броневике, затем в сцене штурма Зимнего. Потом эти сцены использовались в игровых фильмах — как документальные цитаты.

В поисках новой драматургии Эйзенштейн оказался «по ту сторону игровой и неигровой», и здесь добился своего — он заставил нас п е р е ж и т ь и д е ю.

Именно это побудило его поверить в возможность экранизации «Капитала» Маркса. Фильм этот он представлял себе в жанре «кинотрактата» (снова вспомним Брехта, его «пьесу-реферат»), цель которого — «научить рабочего диалектически мыслить». В картине должно было быть шесть или семь глав: одна из них посвящена диалектическому анализу исторических явлений, другая — диалектике в вопросах естествознания, последняя глава должна была показать диалектику классовой борьбы. Такой замысел мог бы показаться простой иллюстрацией к научному труду, не имеющей самостоятельного эстетического значения. Но здесь стоит вспомнить эйзенштейновский замысел серии картин «К диктатуре» — в этом цикле художник хотел показать диалектику классовых столкновений, психологию и даже технологию подпольной борьбы; из серии была поставлена одна картина, это была «Стачка» , которая дала новое направление советскому кино. Не здесь ли формировались принципы политического фильма, о необходимости которого мы сегодня так настойчиво говорим?

«Капитал» — и это хорошо видно из набросков Эйзенштейна — задумывался именно как политиче-

ский фильм, в котором должно было сильно проявиться игровое начало.

«Я думаю,— замечает Эйзенштейн в набросках,— что интеллектуальный аттракцион отнюдь не исключает «эмоциональность».

Эмоционален должен быть прежде всего «хребет картины» — «банальная история» (например, «день человека»), ответвления от которой составляли бы эпизоды-аттракционы из разных областей политической, экономической и духовной жизни всех слоев общества, различных стран и эпох. Эйзенштейн при этом актуализировал материал, выявляя идею «Капитала» на с о в р е м е н н о м материале.

Характерная запись:

«В плане «исторического материализма», повернутого на сегодняшний день (в «Капитале»), надо находить сегодняшние эквиваленты к моментам переламыванья эпох прошлого. Например, тему о ткацких станках и разрушителях машин—ткачах надо показать на столкновении: электрический трамвай в Шанхае и тысячи лишенных через это хлеба кули, ложащихся на рельсы — умирать.

О божестве: незаменимый материал — «Ага-хан», доведенный до предела цинизма шаманства. Бог — окончивший Оксфордский университет. Играющий в регби и пинг-понг и принимающий на себя моления верующих. А сзади щелкают счеты во «божественной» бухгалтерии, принимающей жертвы и дары. Наилучшее обнажение темы жречества и культа».

Как видим, Эйзенштейн как бы исправляет односторонность решения интеллектуального сопоставления в «Октябре» (это тем более здесь очевидно, что речь снова идет о решении темы фальши религии), переключая абстрактно-логическое в материал чувственный, человеческий. В то же время он использует плодотворный принцип «Октября», который для решения новой задачи был предпочтительнее композиционного принципа «Потемкина». В «Потемкине», как замечает Эйзенштейн, кино снимало действие со многих точек, в «Октябре» — монтирует одну точку зрения из многих событий.

Связь между событиями (они должны были происходить то в Китае, то в Америке, то в Египте) осуществлялась отнюдь не «банальной интригой». Интрига должна была лишь питать «историческое действие» эмоциями простых людей, в жизни которых каждый день преломляется политика. «Интрига» лишь наталкивала на ассоциации, через которые действие то и дело прорывалось в исторические пласты.

В «нижней» точке действие определялось интригой, в «верхней» — различными фактами и событиями, единство которым придавало активное сознание автора, ход его мысли. Кино открывало для себя то, что до этого знала лишь литература: ход мысли может быть сюжетом.

Так в ходе практики, решая неразрешимые для «интеллектуального кино» задачи и в то же время отталкиваясь от него, Эйзенштейн набрел на мысль о внутреннем монологе.

Через семь лет, выступая на знаменитом Всесоюзном кинематографическом совещании и оглядываясь на пройденный путь, он назовет внутренний монолог «последышем» «интеллектуального кино».

Ни тогда, ни теперь внутренний монолог не стал универсальным средством построения картины, он был лишь одним из путей перехода немого кино в звуковое.

В набросках к фильму «Капитал» несколько раз встречается имя ирландского писателя Джеймса Джойса и его роман «Улисс», построенный на принципе внутреннего монолога. Изучая приемы развития сюжета у Джойса, Эйзенштейн даже прочел своим ученикам во ВГИКе специальную лекцию, в которой вместе с тем предостерегал их от опасности «сдирать» у этого писателя. Изучив направление, которым пользовался Джойс, Эйзенштейн отдавал себе отчет и в слабости этого направления, неспособного переступить порога сознания в социальный мир.

Эта проблема давнишняя, она то и дело возникала на переломных путях развития литературы и искусства. «Пока он (поэт.— *С. Ф.*) выражает свои немногие субъективные ощущения,— заострял в свое время мысль Гете,— его еще нельзя назвать поэтом, но когда он сумеет овладеть миром и найти для него выражения — тогда он становится поэтом. И тогда он неиссякаем, и может быть вечно новым, в то время как субъективная натура быстро высказывает то немногое, что в ней внутренне заключено, и гибнет, впадая в манерность».

Эйзенштейн ценил Джойса, но к манерности и субъективизму, как и Гете, относился отрицательно. Посвящение формы фильма «Капитал» Джойсу (а содержания — II Интернационалу) — конечно, язвительная ирония.

По существу, заметки — это дневниковые записи на протяжении нескольких месяцев. Эйзенштейн был занят тогда постановкой «Октября». Многие записи сделаны ночью. Уставший, после рабочего дня, он тем не менее вновь и вновь обращался к сокровенному замыслу.

В записях Эйзенштейна масса попутных заметок. От некоторых мыслей он потом отказался — например, от мыслей о значении в искусстве рефлексологии — тогда было модно противопоставлять ее психологии. Зато его мысль о «левом искусстве» нас сегодня методологически вооружает. Как точно Эйзенштейн определяет трагедию современного ему «левого искусства»: художник пришел к аналитическому разъятию в то время, когда история уже нуждалась в синтезе!

Эту историческую задачу и решило новое социалистическое искусство. Именно в этом направлении и шло развитие эпической темы в советском кино.

Возможно, картина «Капитал» стала бы вехой на пути этих поисков. Она не была додумана до конца. Но теперь известен ее замысел, который, как молния, осветил нам пройденный до этого художником путь и цель, к которой он пробивался.

Диалектика замысла

Леонид Оболенский

К сожалению, мои сведения о замысле «Капитала» весьма скудны. В беседах со мной Сергей Михайлович не касался этой темы специально, а только в связи с некоторыми вопросами методического характера.

Из бесед на Чистых Прудах... После «Генеральной линии» (я повторяю старое название этого фильма не случайно) С. М. как бы подводил итоги пройденного, говоря о своей творческой «генеральной линии» примерно следующее:

«От моей «Стачки» — к «генеральной репетиции» девятьсот пятого года в «Потемкине» — к «Октябрю» и к теме генерального переустройства общества. Выбор села сделан преднамеренно. Здесь очень зримо выражена ломка общественного сознания. От «идиотизма деревенской жизни» бедняка-единоличника к кооперированию и коллективизму. Школа социализма...»

Впоследствии Сергей Михайлович так объяснял запреты, коим подвергся фильм «Старое и новое» на Западе:

«Стачку или бунт можно подавить. «Потемкина» можно перемонтировать, поставив усмирение в конец фильма. Марфа Лапкина — куда опаснее для капиталистического мира! Она — конкретное выражение роста революционного, социалистического самосознания».

Творческая «генеральная линия» Эйзенштейна естественно вела его к фильму «Капитал». Речь шла о том, как революционное изменение капиталистических производственных отношений становится с о д е р ж а н и е м революционного сознания и революционной практики.

Изменение.
Становление нового сквозь старое.
Диалектика.

Это ли не драматическая ситуация? Она насыщена действием — но действием особого порядка. Равно как и иным *свойством содержания*. Общеизвестны высказывания Эйзенштейна об «интеллектуальном кинематографе»: построение нового «аттракциона» направлено уже не только к эмоциональному потрясению, но и к выработке обобщающего суждения.

Казалось вполне правомерным: через чувственное (сравнение, метафору, метонимию) вызвать ассоциации, формирующие понятие и суждение.

На самом же деле опыт показал некоторую несостоятельность предположений. Это был опыт «Октября». А если говорить точнее — проверка монтажных находок «Октября» на зрителе. Сам Сергей Михайлович оценивал возникшую ошибку таким образом:

«Пластическая буквализация метафоры оказалась *глупее автора*. Зритель обнаруживает прием, и с совершенной легкостью! Между Керенским и павлином, между Керенским и Наполеоном он вставляет слово «*как*» и радуется разгадке авторского хода. От этого метафора становится уже не образным средством, а... материалом для разоблачения фокусника!»

И здесь он опять сослался на излюбленное искусство цирка:

«В день последнего представления афиша рекламирует уже не фокус, а разоблачение его механики!»

В этой связи, помнится, он спросил меня: заметил ли я подобное «*как*» в «Стачке»? Я ответил утвердительно. Это эпизод с бойней. Жестокая расправа с рабочими — «*как*» бойня. Монтажный стык впрямую: солдаты расстреливают людей — мясник режет быка.

«Суть в том,— сказал Сергей Михайлович,— что зрительное, фотографическое качество материала на экране в высшей степени конкретно, и преодолевать эту конкретность крайне трудно. Для патетического построения, когда немыслимое становится мыслимым, когда зрительный материал претерпевает смысловые и эмоциональные метаморфозы, требуется целый ряд, целая «сюита» монтажных кусков. Тогда количество перечисляемого выплеснется в новое качество, в патетику, как у Золя или Уитмена. Но этот путь очень громоздок. Видимо, надо попробовать пойти по специфическому пути достоверной конкретности...»

И он стал исправлять себя:

«Один из стачечников, спасаясь от преследования казаков, буквально от занесенной над ним шашки, переваливается через забор, падает на землю и... оказывается во дворе бойни, где режут быка. А дальше — все как в фильме... Но бойня, так сказать, замотивирована и уже не вызывает у зрителя вопроса, почему она появилась: «Откуда» и «как» отпадают, остается лишь ее образное значение. Уже не «от автора», а от события».

В этом же смысле *конкретизация* (ибо «мотивировка» — термин поверхностный, его С. М. отвергал) требовалась и для разработки темы «Капитала». И очень коротко и эскизно он рассказал о сквозном ходе, задуманном для фильма: жена рабочего варит суп. Широкий круг социально-экономических проблем, законы капиталистической эксплуатации, отношения между продуктом и потребителем, тайные пружины империалистических войн — все это может быть конкретизировано благодаря такому простому ходу. «Когда имеется такой суп, в него можно закладывать любой перец».

Весьма вероятно, что положения, изложенные выше, вступят в противоречие со сложившимся мнением по поводу «интеллектуального кинематографа», этого декларированного, но не завершенного этапа в творчестве Эйзенштейна.

Но, по сути дела, противоречия здесь нет. Было бы крайне механистично полагать тождество между «эмоциональным аттракционом», провоцирующим аудиторию на ту или иную чувственную реакцию, и монтажом, ведущим от образа к понятию и, далее, от понятия к суждению. Сергей Михайлович умел оглядываться на себя со стороны, порой анализировал сделанное им жестко, как чужое. И очень радовался нахождению ошибок — не меньше, чем удач. Так было и с «интеллектуальным монтажом».

С первых же упоминаний о замысле «Капитала» он категорически отвергал мысль об «экранизации произведения Маркса» как некоего учебного «наглядного пособия». Тем более следует помнить, что собственно кинематографические открытия совпали у него с порой глубокой заинтересованности в диалектическом методе мышления. Кинематограф в этом смысле являл для него поистине ошеломляющие примеры построения и восприятия. Время сдвинуто... Два события, протекающие одновременно, показываются по очереди. Показанные на экране «вперерезку», они сливаются в целое. И наглядно являют собой целое, но в противоречивых частях.

Из такого представления о последовательности кадров естественно рождалась и непримиримость Эйзенштейна в споре со сторонниками «кадра-кирпичика». Не «одно за другим», а одно против другого!

Позднее эта органическая потребность художника и философа будет осознана и на материале композиции фильма как целого.

А в монтаже... Скажем, «укрупнение» — никогда не с точки общего плана! «Это был бы... наезд от общего к крупному, у которого монтажница отрезала «езду»! По сути дела, брак, но — к нему привыкли!» — иронизировал Сергей Михайлович. Крупный план после общего должен быть взят с той точки зрения и в том ракурсе, который обнаружил бы *выразительную* возможность такого перехода именно как столкновения.

Но это уже из вгиковских бесед. Из замыслов, лекций, сообщений, из планов совместных разработок с аудиторией.

Скажем — разработка мизансцены. Как «повести» аудиторию, чтобы подтвердить правильность диалектического рассуждения? Классический пример с оленем, приближающимся к самке. Природа подсказывает ему непрямой путь. Посыл взаимодействует с торможением. Неизвестность последствий встречи настораживает. Но желание (посыл) сильнее. И прямая линия хода — от взаимодействия противоречивых сил — искривляется и свертывается... в спираль экспоненциального ряда.

Самое важное — понять противостояние сил.

И профессор оценивает не аккуратность расчерченного плана мизансцен, а обнаружение противостояния подобных сил.

Вопрос диалектического перехода количества в качество исследован Эйзенштейном и с группой «приватиссима» и на общих курсах — на материале романов Золя. Это и есть суть патетического построения. Когда количественное нагромождение выбранных автором признаков взрывается в новое качество отношения к описываемому событию...

Все это — примеры педагогического метода.

Научить мыслить!

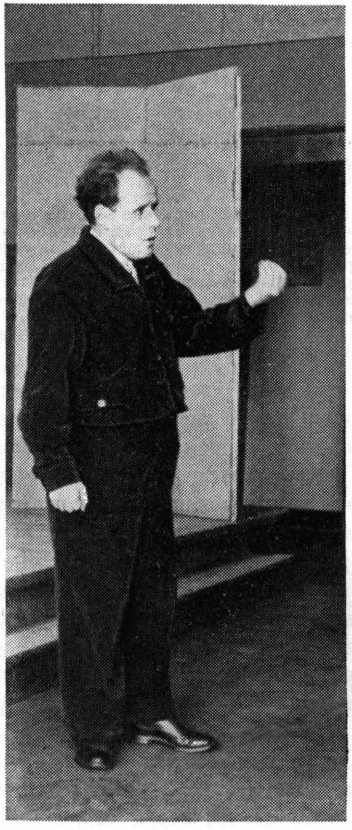
А теперь вернемся к нашей основной теме. К «сверхзадаче» фильма, задуманного «по сценарию Маркса».

Если «предыстория» кинематографа породила мысль о возможности воспитания эмоций (нового катарсиса в результате монтажа «эмоциональных аттракционов» или организацию волнения зрителя организованным материалом), то следующий этап киноискусства был понят как воспитание мышления.

И в этом отношении, конечно, ценнейшим материалом, увлекательной основой для воспитания является «Капитал» Карла Маркса.

Эйзенштейн говорил о глубокой человечности этой книги: «Она в высшей степени человечна... Потому что это наиболее полное и всестороннее исследование человеческих отношений!»

Из этого он и исходил, когда искал для своего фильма новые средства сюжетного воплощения, о которых — смотри выше.



С. М. Эйзенштейн на лекции во ВГИКе, 1933

Плодотворность «ошибки»

Михаил Блейман

Сергей Михайлович отодвинул стакан и неожиданно сказал, что задумал поставить «Капитал».

— Маркса? — удивился я.

— Маркса,— подтвердил он и, уклонившись от дальнейших разъяснений, продолжал пить чай.

Я воспринял его заявление как полемическую фантазию. Оно было полемичным по отношению ко всей практике кинематографа, который был всего только искусством. И оно было фантастичным потому, что невозможно было даже помыслить о воплощении в искусстве теоретического труда такого масштаба и такой сложности.

Но вот у меня на столе лежат разысканные в рукописях Эйзенштейна заметки о постановке «Капитала». Оказалось, что он действительно думал об этом, копил материалы, искал способы кинематографического воплощения этого замысла.

Конечно, по отрывистым записям трудно представить, каким должен был стать фильм. Замысел его во многом зашифрован и проанализировать его очень непросто. Надеюсь, что исследователи это сделают.

Меня же привлекли в заметках о «Капитале» две фразы. О них я и хочу написать.

Вот первая — «Очень еще сложно мыслить «как-то «внесюжетной» образностью» (4 апреля 1928 года).

И вот вторая — «Из «Капитала» может быть кинофицировано тем без конца («прибавочная стоимость», «цена», «рента») — мы пожелали кинофицировать тему — о м е т о д е М а р к с а» (8 апреля 1928 года).

Понятно, что первая заметка относится к методу экранизации, вторая к содержанию фильма. Однако при том, что они прямо соотнесены, в них можно обнаружить внутреннее противоречие.

Оно в том, что Эйзенштейн прокламирует отказ от сюжетной образности, а все заметки о том, какой материал войдет в его фильм, и образны и сюжетны.

Сергей Михайлович писал, что исповедует метод «деанекдотизации» явлений, то есть хочет воплотить на экране прямой смысл события. Но тут же он ищет и находит образные, «анекдотические» решения.

Разве не сюжетна история о чулках, история борьбы за длинные и короткие юбки, которая рассматривается глубоко аналитически, и как явление

экономики и как эстетическое, психологическое, моральное явление.

Это не единственный пример.

Вот Эйзенштейн развивает тему Маркса о разрушителях машин — «луддитах» и тут же конкретизирует ее в грандиозном визуальном образе — в Шанхае построен трамвай и тысячи рикш, лишенных работы, ложатся на рельсы, чтобы его остановить.

И разве, по существу, не комична история о том, что на заводе, чтобы рабочие не крали детали, устанавливают магнитные ворота.

Примеры можно умножить. Но достаточно и этих. Они доказывают, что Эйзенштейну было действительно трудно и сложно мыслить «внесюжетной образностью», мыслить «деанекдотически». Трудно ему было не только потому, что к сюжетности его тянула традиция искусства, но и потому, что его удивительная фантазия, мощный интеллект устанавливали неожиданные, причем, всегда образные связи между явлениями. Именно эта творческая особенность и привела Сергея Михайловича к мысли «экранизировать» диалектику Маркса.

Величайшим открытием своего «Октября» Сергей Михайлович полагал эпизод «боги». Ему казалось, что в этом эпизоде удалось экранизировать ход размышлений, что он выстроил кинематографическое, зримое понятие. Между тем он не заметил, что зримое перечисление «богов» превратилось в сознании зрителей в образ. Великий аналитик своего же творческого процесса допустил ошибку. Это тем более интересно, что именно эта ошибка оказалась удивительно плодотворной для развития и становления кинематографического языка.

Эту «ошибку» он повторил и в заметках к фильму «Капитал». Ища «деанекдотическую» связь между явлениями, он нашел ее в образе женщины, которая варит суп для забастовщика-мужа. Образ «женщины, варящей суп», оказался достаточно емким, чтобы показать связь исторических явлений. В другом месте Эйзенштейн говорил, что ищет «банальный сюжет» и находит его в том, чтобы описать обыкновенный день обыкновенного человека.

Связь этих размышлений с «Улиссом» Джойса несомненна. На нее указывает и сам Сергей Михайлович. Но он забывает сказать о существенной разнице — Джойс, описывая каждодневные события в жизни своего героя Леопольда Блума, пытается проникнуть в глубины его подсознательного. Для Эйзенштейна важно другое — установить связь обычных событий с историческим процессом, для него и сама индивидуальная психология становится выражением исторической закономерности.

Может показаться, что я упрекаю великого художника в непоследовательности. Такое подозрение попросту смешно. Речь идет о другом. Эйзенштейн был одержим двумя страстями — страстью аналитика и страстью художника. Недаром он сам писал, что одержим «страшным любопытством заглянуть внутрь процесса» и что анализ мешает ему фантазировать. Но в том-то и дело, что именно из этого противоречия и вырастало великое своеобразие творчества Эйзенштейна.

Это сказалось и в работе над «Капиталом», где абстрактный, аналитический замысел преображался в конкретность искусства.

Мне кажется, что можно найти связь между этим замыслом и написанным Эйзенштейном через несколько лет сценарием «Золото Зуттера». Сценарий был посвящен диалектике развития капитализма, который сам себя «отрицает» и из исторически прогрессивной формы хозяйства становится разрушителем им же созданной цивилизации.

Эйзенштейн не поставил ни «Капитал», ни «Золото Зуттера». Но в этих нереализованных картинах таится неисчерпаемый кладезь размышлений о природе нашего искусства. И то, что каждый мельчайший факт он анализирует и образно воссоздает как подлинный революционер и настоящий марксист, вгрызаясь в его историческую и политическую суть,— урок для всех нас.

«...В пароходы, в строчки и в другие долгие дела...»

Сергей Юткевич

В связи с 75-летием автора «Броненосца «Потемкина» корреспондент «ИК» обратился к председателю комиссии по творческому наследству С. М. Эйзенштейна народному артисту СССР, профессору С. И. Юткевичу с просьбой рассказать о том, как развивалась работа по систематизации, изучению трудов великого режиссера в последние годы.

Сергей Иосифович начал свой ответ с воспоминаний, освещенных дружеской улыбкой.

Как это ни странно, Эйзенштейн, чей светлый ум поражал своей свободой от любых предрассудков, был суеверен. Однажды, зимой 1922 года, когда мы с ним возвращались ночью из Дома печати после затянувшейся репетиции в мастерской Фореггера и дошли по Тверскому бульвару почти до самой Страстной площади, ныне Пушкинской, нашу дорогу перебежала черная кошка. Сергей Михайлович остановился и потребовал, чтобы мы вернулись к Никитским воротам и снова проделали весь путь, но теперь уже по Леонтьевскому переулку.

За две недели до того, как предполагалось отмечать пятидесятилетие Эйзенштейна, я зашел к нему попрощаться перед своим отъездом в отпуск, в Кисловодск. Эйзенштейн был грустен и озабочен. «Как ты думаешь,— спросил он,— меня кто-нибудь вспомнит в день рождения?» Мне это показалось странным: ведь он хорошо знал, что обладает мировой славой. И все-таки его точил червь сомнения. Может быть, ему казалось, что о нем забывают?

«А кроме того... Ты помнишь, что мне предсказала та цыганка на площади Тертр?» И я вспомнил, как он, вернувшись из Парижа, рассказывал о бродячей гадалке, которая напророчила ему, что проживет он только до пятидесяти лет. Мне не хотелось развивать эту тему, я только посоветовал «плюнуть на всю эту чепуху» и постарался убедить его в том, во что сам я действительно верил: что в дни его праздника он будет окружен многи-

ми друзьями... Мы простились, и прощание это оказалось последним.

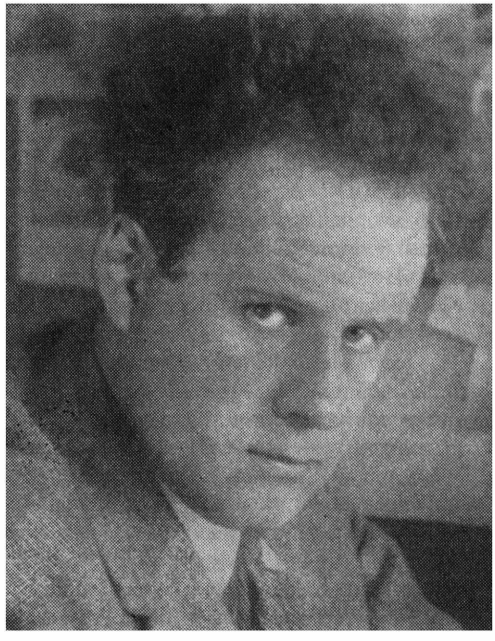
Все это я вспоминаю не для того, чтобы отметить личные странности, свойственные великому художнику, но потому, что невозможно, да и нельзя забыть тревогу Эйзенштейна о том, что коротка бывает человеческая память, и всегдашнюю заботу его о том, чтобы посеянное им дало всходы.

И я думаю, что он был бы счастлив в эти дни, когда мы отмечаем его семидесятипятилетие, счастлив убедиться в том, какую большую и многообразную жизнь в современной прогрессивной культуре обрели его творческие и научные труды.

Можно сказать, что комиссии по творческому наследству Эйзенштейна повезло... И прежде всего потому, что она постоянно «имеет дело» с великим мастером, с неистощимым созидающим интеллектом, чье наследие не перестает изумлять нас не только своим объемом, но и теми неожиданностями, что таились и таятся в нем до поры, постепенно открываясь. Пера Моисеевна Аташева — человек, ставший истинным сердцем нашего коллектива,— заметила как-то: «У меня такое впечатление, будто Сергей Михайлович находится в отпуске и продолжает работать, и все время присылает нам что-то новое...»

Нашей комиссии повезло и потому, что состоит она из людей деятельных и глубоко преданных делу — соратников мастера, его учеников, исследователей его творчества. И потому, наконец, что большой и утомительной повседневной работой занимается такой энтузиаст и знаток, как Наум Клейман — секретарь комиссии, а одновременно хранитель эйзенштейновского научно-мемориального кабинета.

Нам — вместе с Сергеем Михайловичем — повезло и в том, что с комиссией тесно сотрудничают работники такого прекрасного учреждения, как Центральный государственный архив литературы и искусства, в стенах которого хранятся 5853 папки эйзенштейновских материалов: документов, рукописей, рисунков и фотографий. В минувшем году завершена научная обработка этого гигантского фонда, и я рад принести на этих страницах глубокую благодарность Г. Д. Эндзиной, а также Н. Б. Волковой, Ю. А. Красовскому, В. П. Коршуновой и другим сотрудникам ЦГАЛИ — за те усилия и ту любовь, что вложили они в изучение и разбор нашей сокровищницы. И, поскольку речь зашла о документах, я хочу воспользоваться случаем и заметить: хотя множество их собрано и сосредоточено в ЦГАЛИ и в других архивных, библиотечных и музейных фондах Москвы, Алма-Аты, Нью-Йорка, какая-то часть эйзенштейновских материалов и документов может находиться и у частных лиц. А поэтому я обращаюсь от имени комиссии ко всем коллекционерам или владельцам подобных документов с убедительной просьбой: предоставить нам если не оригиналы, то хотя бы копии всего, что имеет отношение к Эйзенштейну.



С. М. Эйзенштейн, 1928

Сегодня мы как бы вновь отчитываемся перед Сергеем Михайловичем, а в то же время и пе-

ред всей нашей общественностью в том, что сделано, состоялось и произошло за последние пять лет с его наследием.

Прежде всего нужно отметить самое главное: фильмы Эйзенштейна вновь идут по экранам всего мира. В Западном Берлине, ФРГ, Соединенных Штатах, Тунисе, Японии прошли полные ретроспективные циклы, а отдельные картины демонстрировались в программах различных Недель и Месячников, а также шли и в коммерческом прокате многих стран. Вслед за «Октябрем» и кадрами «Бежина луга» вернулся на экран в озвученном варианте фильм «Стачка». Вновь зазвучала партитура, созданная композитором Эдмундом Майзелем в двадцатые годы для «Потемкина»: недавно в США Артур Клайнер воссоединил ленту с этой фонограммой, и фильм был с огромным успехом показан по телевидению.

Агенство печати «Новости» в сотрудничестве с английским телевидением под общим художественным руководством Г. В. Александрова (и при консультациях нашей комиссии) подготовило двухсерийный фильм об Эйзенштейне. Режиссер Норман Суоллоу включил в фильм воспоминания таких мастеров кино, как Джон Грирсон, Рене Клер и Кинг Видор, а в монтаже и озвучании приняли участие ведущие британские режиссеры Линдсей Андерсон и Карел Рейсц.

И наконец-то: благоприятно завершились долгие переговоры, которые велись Госфильмофондом и нашей комиссией о получении из Соединенных Штатов материалов незаконченного эйзенштейновского фильма «Да здравствует Мексика!». Старый друг Эйзенштейна режиссер Уиллард Ван-Дайк был одним из тех, кто четыре десятилетия назад открыто протестовал против произвола продюсеров, наложивших свои руки на материал фильма. Теперь, будучи куратором киноотдела нью-йоркского Музея современного искусства, он очень много сделал для того, чтобы этот материал обрел свое место на родине Эйзенштейна. Этому активно содействовал Британский киноинститут и его директор Эрнест Линдгрен, которому мы также приносим свою благодарность.

Справедливость восстановлена, хотя и не полностью: ведь важная часть отснятой пленки была — в негативе — продана разным фирмам, склеившим из нее свои короткометражки, и нам еще предстоит добывать недостающий материал, хотя бы в контратипах... Но уже около тридцати тысяч метров драгоценной ленты находятся в хранилищах Госфильмофонда, и скоро можно будет приступить к их научной обработке.

Истекшее пятилетие оказалось плодотворным и для судьбы рукописного наследия Эйзенштейна. Издательство «Искусство» (при неизменном редакторском участии Л. А. Ильиной) выпустило в свет пятый и шестой тома, завершившие издание Избранных произведений мастера. В то же самое время при разборе архива были обнаружены тексты первостепенной важности, неизвестные ранее: например, третья глава исследования «Монтаж», недостающая во втором томе Избранных произведений. Из ряда фрагментов сложилась в своем основном объеме книга «Метод», в которой Эйзенштейн анализирует и обобщает наиболее глубокие закономерности воздействия искусства на человеческое сознание. Нашлись разработки и наброски нескольких замыслов режиссера, о которых мы до сих пор судили лишь предположительно. Сюда относятся прежде всего материалы к замыслу «Капитала», публикуемые в этом номере журнала, а также заметки и драматургические эскизы к фильмам «Стеклянный дом», «Любовь поэта», «Перекоп» («Фрунзе»).

Имея в виду важность всех этих разысканий, сейчас практически решается вопрос о дальнейшем издании цикла книг Эйзенштейна, в который должны войти «Замыслы», «Метод», продолжение курса лекций по режиссуре, «Рабочие тетради» и некоторые другие материалы.

В серии «Шедевры советского кино» вышел давно подготовлявшийся сборник «Броненосец «Потемкин». Бюро пропаганды советского киноискусства продолжает издавать факсимильные воспроизведения эйзенштейновских рисунков. Важная часть рисунков, посвященная Мексике, составила альбом, выпущенный издательством «Советский художник». Жи-

вой голос Эйзенштейна зазвучал на пластинке журнала «Кругозор» (№ 10 за 1972 год). Пришло время и для книг, рассказывающих о жизненном пути, творческом облике и методе великого художника. Завершил свою книгу об Эйзенштейне Виктор Шкловский (она в 1971 году была опубликована на страницах «ИК»). Большой сборник воспоминаний составлен и подготовлен к изданию Р. Н. Юреневым, одновременно пишущим большую историческую монографию об Эйзенштейне. Закончен теоретический очерк Л. К. Козлова, научно-популярную книжку задумал С. И. Фрейлих. В Канаде готовится новая книга ученика Эйзенштейна, известного историка Джея Лейды, в Италии исследует эйзенштейновское творчество Джузеппе Феррара.

Как известно, выставки рисунков Эйзенштейна, начало которым было положено еще в 1957 году, открыли еще одну сторону его дарования и с неизменным успехом демонстрировались почти во всех европейских странах. В 1969 году, в дни VI Московского кинофестиваля, мы организовали (вместе с Союзом художников СССР) выставку «100 рисунков Эйзенштейна». Спустя год, благодаря инициативе и энергии Наума Клеймана, была создана научно-монографическая выставка нового типа, раскрывавшая на разнообразном изобразительном материале тему «Синтез искусств и искусство синтеза в теории и практике Эйзенштейна». Она была экспонирована в ГДР, в немецкой Академии искусств, в дни международной конференции «Взаимодейст-

С. М. Эйзенштейн и В. И. Пудовкин, 1942

вие искусств в развитом социалистическом обществе». После показа в Западном Берлине она была передана нами в дар Академии и начала свое путешествие по городам ГДР. Весной 1972 года мы совместно с нашим Союзом кинематографистов подготовили теоретико-биографическую экспозицию на тему «Через революцию к искусству — через искусство к революции». В мае-июне она демонстрировалась в Висбадене (ФРГ), в сентябре — в Сорренто (Италия), в ноябре-декабре — в Амстердаме (Голландия). Мы надеемся, что опыт, накопленный при создании таких экспозиций, пригодится и тогда, когда, наконец, будет создан музей Эйзенштейна — и не в меньшей степени для пропаганды других славных имен и явлений в истории советского киноискусства.

Эйзенштейновское наследие становится поистине интернациональным достоянием: вслед за фильмами, как будто заново рождающимися для новых зрителей, в живой культурный обиход разных стран прочно входят труды Эйзенштейна-теоретика. Основу и стимул для этого дал шеститомник, изданный в Советском Союзе. К нам часто обращаются из-за рубежа с просьбами о содействии и консультациях в подготовке изданий эйзенштейновских работ. В Англии старый соратник Сергея Михайловича Айвор Монтегю выпустил в свет мексиканский сценарий, а в ГДР он же опубликовал книгу «С Эйзенштейном в Голливуде», куда включены тексты сценариев «Американская трагедия» и «Золото Зуттера». Французский киновед Бернар Айзеншитц, а также Люда и Жан Шнитцеры приложили много усилий для создания отличных переводов статей и исследований Эйзенштейна, регулярно публиковавшихся в журнале «Кайе дю синема» на протяжении двух лет. Ряд статей и фрагментов помещен в итальянском журнале «Бьянко э неро» и в скандинавском «ТТТ». Но дело уже не ограничивается отдельными публикациями. На Кубе вышел большой однотомник Эйзенштейна. Наши болгарские товарищи, при консультации членов эйзенштейновской комиссии, уже выпустили два тома его сочинений и готовят третий. По просьбе польских коллег мы подготовили для пздания в Польше план двухтомника. Для издания в ГДР разработан план пяти томов, для Франции — шести, а для Японии — десяти томов. Мы надеемся, что все эти проекты будут реализованы, ибо интерес к теории революционного и подлинно политического кинематографа, которому отдал свою жизнь советский мастер, возрастает и углубляется день ото дня.

Но не только в архивных и библиотечных хранилищах, не только в залах выставок и конференций сосредоточивается память об Эйзенштейне. Сергей Михайлович был бы счастлив узнать о том, как недавно один высокопоставленный бразильский адмирал лично арестовал копию фильма «Броненосец «Потемкин», дабы не допустить, чтобы эту картину увидели подчиненные ему матросы. Да! Великий флагман советского кино продолжает свое плавание, и не теряет своей силы его призывный сигнал. «П р и с о е д и н я й т е с ь к н а м!»... И разве не символично то, что по разным морям ныне ходит другой корабль — советский корабль, носящий имя «Сергей Эйзенштейн»... Ведь это — то самое продолжение жизни, о котором писал и мечтал старший собрат Эйзенштейна Владимир Маяковский:

...чтобы,
умирая,
воплотиться
в пароходы,
в строчки
и в другие долгие дела.

К этому кораблю, к его людям я и хотел бы обратиться в заключение. Дорогие друзья! Наша первая встреча состоялась недавно. Делегация Союза кинематографистов, которую возглавил верный соратник Эйзенштейна А. И. Левшин, была окружена теплотой истинного товарищества. Наша дружеская связь будет продолжаться, и в нынешнем году новая делегация посетит ваш корабль...

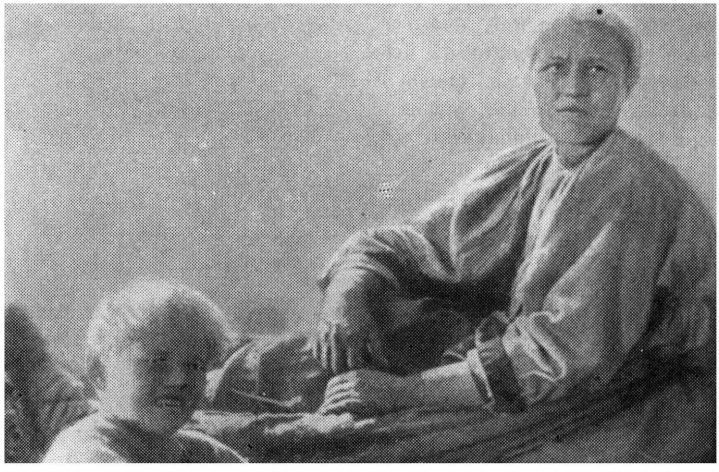
Счастливого плавания вам, моряки — «эйзенштейновцы»! Вы будете с честью нести свою вахту, а мы, работники советского кино, обещаем вам и на своих мачтах высоко держать и хранить алый стяг, поднятый великим художником в его бессмертном фильме!

Фильмы
С. М. Эйзенштейна

«Стачка», 1924

«Броненосец «Потемкин», 1925

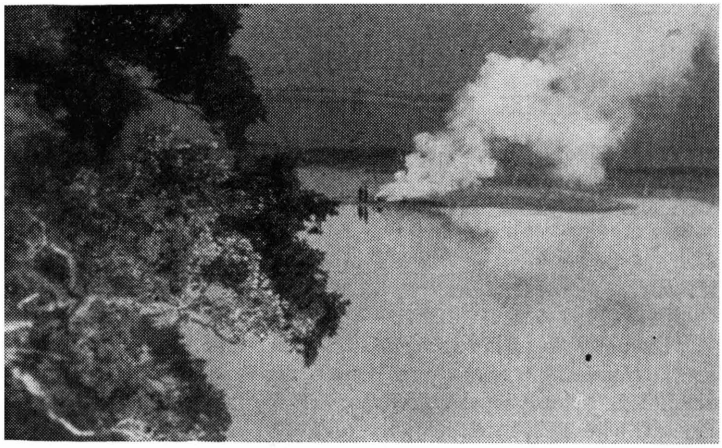
«Октябрь». 1927



«Старое и новое» («Генеральная линия»), 1926—1929

«Да здравствует Мексика!», 1931

«Бежин луг» , 1937



«Александр Невский», 1938

«Иван Грозный», 1944—1945

Художник революции в кривом зеркале левацкого демагога

М. Шатерникова

... Впервые прочитав эти строчки, не веришь своим глазам. Однако это напечатано на страницах французского журнала «Кайе дю синема», в № 240, вышедшем летом 1972 года.

«Поражение революционного кино: 18 ноября 1924 года. Спустя несколько дней после смерти Ленина Сергей Эйзенштейн выходит потрясенным с просмотра «Нетерпимости», фильма североамериканского империалиста Гриффита.

Последствие: в 1925 году, спутав главные задачи с второстепенными, Эйзенштейн снимает фильм о восстании моряков на броненосце «Потемкин» вместо прославления борьбы настоящего момента.

Последствие: в 1929 году, в фильме об аграрной реформе «Генеральная линия» Эйзенштейн по-новому говорит о гнете царизма, но для описания коллективизации так и не способен применить ничего, кроме старых понятий. В отношении его самого старое определенно торжествует над новым.

Последствие: пять лет спустя Голливуд оплачивает ему билет для съемок мексиканской революции, в то время как в Берлине доктор Геббельс требует от руководства «УФА» нацистского «Броненосца «Потемкина».

Откуда явились на свет эти невероятные домыслы, эти попытки оболгать и оклеветать Эйзенштейна? Кому понадобилось, приклепв Гриффиту примитивный и грубый ярлык «империалиста», приписывать Эйзенштейну, вопреки всякой очевидности, апологетическое и некритическое отношение к его фильмам (ведь всего за полгода до этого в том же «Кайе дю синема» была опубликована известная работа Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы», содержащая объективный марксистский анализ противоречивого творчества этого мастера американского кино)? Кому показалось необходимым взятую с потолка измышленную дату просмотра Эйзенштейном «Нетерпимости» («ноябрь 1924 года, спустя несколько дней(?!) после смерти Ленина») объявлять «днем поражения революционного кино»? Откуда возникли нелепейшие измышления по поводу «Броненосца «Потемкина» и «Генеральной линии», которые, оказывается, были сделаны под влиянием «североамериканского империалиста Гриффита», в порядке отступления перед его творческими принципами?

А чего стоит последний абзац, обнаруживающий, что его сочинителям знаком монтажный принцип —«из соединения двух понятий может возникнуть новый, третий смысл»! «Монтажная техника» тут, впрочем, незатейлива. Во-первых, берется некое утверждение об отношениях Эйзенштейна с Голливудом, не просто заведомо ложное, а прямо противоположное истине — кому же не известно, что Голливуд не только не имел ни малейшего отношения к мексиканскому фильму Эйзенштейна, но, напротив, замысел этого фильма возник у Эйзенштейна п о с л е его разрыва, по глубоким идейным соображениям, с «Парамаунтом»! Берется, далее, известный факт притязаний Геббельса на создание нацистского фильма, равного по силе воздействия «Броненосцу «Потемкину», при этом «умалчивается» «только» о том, что из этих притязаний ничего не вышло, да и не могло выйти, и что сам Эйзенштейн дал этим притязаниям гневную отповедь в своем открытом письме Геббельсу в 1934 году. Затем оба «элемента» небрежно соединяются союзом «в то время, как» («в то время, как» мексиканскую экспедицию Эйзенштейна и выступление Геббельса на самом деле отделяют друг от друга три года) — и готова провокационная «монтажная фраза», явно рассчитанная на то, чтобы унизить Эйзенштейна, превратив его в «подпевалу американского империализма», а на самом деле унижающая лишь человека, осмелившегося сию «фразу» сочинить.

Задача всех этих упражнений элементарно проста: любой ценой создать представление об отходе Эйзенштейна, а вместе с ним и со-

ветского киноискусства вообще, с передовых революционных позиций. А то, что для доказательства этого «тезиса» приходится нагромождать такую гору беззастенчивой лжи, само по себе свидетельствует о том, сколь неблагодарна и трудна эта задача.

Надо ли, впрочем, наконец сообщить, кому принадлежит процитированный нами текст.

Этот текст принадлежит перу не кого иного, как режиссера Жан-Люка Годара и его соавтору Жан-Пьеру Горену. Это точная цитата из полностью опубликованного в «Кайе дю синема» закадрового комментария к их маоистскому фильму «Ветер с Востока».

Озлобленные нападки на советское киноискусство — закономерная ступень как в эстетической, так и в политической эволюции Годара. После майских событий 1968 года во Франции он объявляет себя революционером, полномочным представителем воинствующего политического кино. Среди анархически ориентированной бунтующей молодежи, на роль идейного вождя которой претендовал Годар, тогда были в моде левацкие и маоистские настроения. Чуткий к веяниям моды, Годар немедленно занимает позицию «левее всех левых».

Он сразу же делает впечатляющий жест — демонстративно «порывает с капиталистической системой кинопроизводства» и удаляется в «подполье», дабы делать «политические фильмы политическим образом». Практически это означает, что Годар и его новый соавтор Горен («у которого голова забита мешаниной из более или менее марксистских цитат и который ничего не понимает в кино» — так охарактеризовал Горена критик П. Сэри в «Синема 72»), демагогически наименовавшись «группой Дзиги Вертова», приступают к выпуску кустарных фильмов-агиток на злободневные политические темы. Эти фильмы — «Владимир и Роза», «Ветер с Востока», «Битвы в Италии» — Годар и Горен усердно выдают за воплощение и развитие в кинематографе принципов эпического театра Брехта. Но утверждения эти рассчитаны лишь на то, чтобы, спекулятивно используя имя Брехта, ввести в заблуждение неосведомленную аудиторию. В основе теории и практики Брехта лежало, прежде всего, резкое неприятие буржуазной действительности и стремление поставить театр на службу идеям социалистической революции. Годар же вкупе с Гореном направляют свой «революционный» пыл не столько против буржуазной идеологии, сколько против социалистических и коммунистических идей общественного прогресса и революционного переустройства мира. Слово в слово вслед за официальной пекинской пропагандой они усердно повторяют клеветнические обвинения в адрес Советского Союза и Коммунистической партии Франции, именуя их «ревизионистами», «социал-империалистами» и «союзниками буржуазии», а «великую пролетарскую культурную революцию в Китае» прославляют как «борьбу масс против кучки руководителей, вставших на капиталистический путь». Если Брехт, творчески развивая реалистический метод в искусстве, диалектически приходил к его обогащению, к открытию новых форм реализма, то Годар и Горен готовы пойти на тотальное разрушение художественной формы как таковой, лишь бы изгнать из кинематографа реалистические принципы отражения и анализа действительности. «Подпольные» фильмы Годара — Горена являют собой бессвязный набор кадров (разыгранные сценки, куски хроники, фотографии, рисунки, плакаты), отражающий не столько кризисное состояние мира, сколько кризисное состояние авторского сознания, сумбурные скачки и метания по поверхности явлений.

Для того, чтобы лучше понять нелепость претензий Годара и Горена на роль «наследников» Брехта, небесполезно ознакомиться еще с несколькими монтажными фразами из фильма «Ветер с Востока».

Некий персонаж на экране читает вслух отрывок из книги Вальдека Роше «Будущее Коммунистической партии Франции» — о необходимости объединения всех здоровых сил нации в борьбе за социализм. Закадровый голос (именуемый в тексте «голосом действующего меньшинства», то есть принадлежащий авторам) перебивает чтение выкриками: «Это ложь, это ложь, это ложь!» На этом

«полемика» благополучно заканчивается.

Закадровый голос вещает: «Лю Шао-ци, этот законченный ренегат, выдвинул ошибочную теорию «больниц, достойных этого названия». Великая пролетарская культурная революция сломила эту ревизионистскую контрреволюционную линию». На экране появляется девушка в белом платье, читающая книгу. В кадр врываются две руки. Одна заносит над головой девушки молот, другая столь же угрожающе замахивается на нее серпом. За кадром восьмикратно возглашается: «Смерть буржуазной культуре!»

Трудно не согласиться с оценкой этих «революционных» упражнений Годара критиком С. Лашизом, квалифицировавшим их как «несколько слабоумные в политическом смысле» («Юманите-диманш», 4 мая 1972 г.).

«Подпольные» фильмы Годара—Горена остались достоянием весьма узкого «элитарного» круга зрителей. И не только из-за «разрыва Годара с коммерческим прокатом», но прежде всего по причине их идейной и художественной убогости. Тем не менее за три года Годар нажил себе политический капитал определенного толка, и это, как и следовало ожидать, отозвалось самым благоприятным образом на отношении к нему наиболее реакционных продюсеров и прокатчиков, видящих свою цель прежде всего в борьбе с коммунистической идеологией. Период «самоустранения» из системы буржуазного кино сегодня для «революционера» Годара поэтому закончился. Его новый фильм «Все в порядке», клевещущий на французскую компартию и профсоюзы, щедро финансирован из источников, о которых Годар предпочитает умалчивать. Но всем и без того понятно, что гошистские эскапады Годара не представляют для буржуазии ни малейшей опасности, зато его яростные антисоветские и антикоммунистические выпады весьма на руку реакционным силам. Годар снова выпущен в широкий прокат...

Легко понять в этой связи, почему Годар обливает грязью революционное советское искусство и, в частности, успешно соревнуется с писаками из самых желтых буржуазных газет в роли «толкователя» творчества Эйзенштейна. Непредвзятому читателю труднее понять другое — то, что «откровения» Годара и Горена без всяких комментариев помещены именно на страницах «Кайе дю синема». В течение трех лет, с января 1969 по январь 1972 года, мы ведь встречали имя Эйзенштейна в оглавлении более чем полутора десятков номеров этого издания. Проявляя в тот период неизменный интерес к великому советскому мастеру, журнал опубликовал несколько его теоретических работ из «Избранных произведений в шести томах» (10 номеров было отведено «Неравнодушной природе») и целый цикл статей советских исследователей: Г. Козинцева, И.Вайсфельда, Л. Козлова. А свой январский номер 1971 года журнал даже специально посвятил Эйзенштейну и «Броненосцу «Потемкину». Все это несомненно сыграло положительную роль в деле «открытия» Эйзенштейна для французского читателя. Более того, когда в конце 1969 года в редакции «Кайе дю синема» произошел раскол (подробнее об этом см. в статье К. Разлогова «Признаки перемен».—«Искусство кино», 1972, № 4) и будущая редколлегия уведомила читателей о своей позиции, в передовице было подчеркнуто, что «единственно возможное направление развития кинокритики» должно опираться «на теоретические исследования советских авторов 20-х годов (в первую очередь Эйзенштейна)».

Как же случилось, что, пропагандируя творчество Эйзенштейна, «Кайе дю синема» в то же время представляет Годару и Горену возможность заниматься на своих страницах «ниспровержениями» автора «Броненосца» явно по пекинским рецептам? Или тут правая рука не ведает, что творит левая?

Дело в том, что за последние годы существенно изменилась политическая ориентация журнала. И если внимательно проанализировать его содержание, то станет ясно, что признаки перемен обнаруживались уже давно и с достаточной ясностью.

Еще три года назад можно было подметить определенный разрыв между двумя группами публикуемых в журнале материалов «по Эйзенштейну». Одна группа — статьи советских

авторов и труды самого Эйзенштейна в точном, в высшей степени добросовестном переводе неустанных пропагандистов и друзей советского кино Жана и Люды Шнитцер. Другая — работы, «интерпретирующие Эйзенштейна», то есть использующие его наследие для разработки, силами авторов журнала, современной теории киноискусства. И вот тут-то между Эйзенштейном подлинным и Эйзенштейном, истолкованным «Кайе дю синема», и возникло явное несоответствие.

Еще в марте 1969 года (210 номер журнала) «Кайе дю синема» предпринял попытку проследить, как развиваются и обогащаются монтажные принципы 20-х годов в современном кинематографе. Три критика — Ж. Нарбони, Ж. Риветт, С. Пьер,— просмотрев пятнадцать фильмов, провели на их материале дискуссию, опубликованную в журнале под заглавием «Монтаж». Особо был выделен авторами фильм Эйзенштейна «Генеральная линия»: как точка отсчета, по отношению к которой и должно было рассматриваться монтажное построение всех остальных картин.

Однако у читателей сразу же и неизбежно возникал вопрос: как и ради чего можно ставить в один ряд дозвуковой фильм Эйзенштейна 1929 года и такие разительно несхожие между собой картины, как «О чем-то другом» чехословацкого режиссера В. Хитиловой, «Сделано в США» Годара, «Тени» американца Кассавитиса и «Час костров» аргентинца Х. Соланаса, «Принцессу Ёки» Кендзи Мидзогути и «Гертруду» Дрейера. Тем более что участники дискуссии, по сути, вывели этот вопрос за рамки обсуждения, объявив, что собираются рассматривать монтаж исключительно как «идею связи, взаиморасположений, сочетаний и их следствий: различий, прерывности, анализа». Но ведь такой взгляд на монтаж как на чисто формальную структуру фильма, безотносительную к его содержанию, в корне противоречит воззрениям Эйзенштейна. В статье «Монтаж 1938», анализируя уже преодоленные к тому времени советским кино крайности концепций «левакoв от монтажа», он писал: «Ошибка была в акценте, главным образом на возможностях сопоставления при ослабленном акценте исследовательского внимания к вопросу материалов сопоставления»*.

Таким образом выясняется, что, опираясь на имя Эйзенштейна, авторы «Кайе дю синема» одновременно использовали в качестве ведущего принципа дискуссии как раз тот, который сам советский режиссер квалифицировал как крайний и ошибочный.

Однако участники дискуссии во что бы то ни стало стремятся изобразить Эйзенштейна защитником этого принципа. Так, Ж. Риветт предложил разделить кинематографистов на тех, «кто делает фильм, главным образом, на съемке и в процессе подготовки съемки — например, Форд и Ренуар», и тех, «для кого работа по написанию сценария, выработке стратегии фильма и сама съемка есть лишь накопление некоей «материи» (материала), который впоследствии обретает порядок и смысл только за монтажным столом (Эйзенштейн, Годар)».

Эйзенштейн, автор богатейших замыслов, скрупулезнейших предварительных разработок, научно организованной мысли, писавший: «Наш народ и наше время диктуют нам то, что мы снимаем. Народ и время определяют то, как мы смотрим на явления. А взгляд на вещи и отношение к явлениям диктуют вид и форму, в которые мы их облекаем»** — разительно непохож на созданный Риветтом образ «накопителя» инертного материала, которому придается смысл при помощи клея и ножниц... Сергей Михайлович поэтому был бы немало удивлен, если бы узнал, что подобное истолкование его подхода к жизненному материалу все еще считается возможным. Выступая на Всесоюзном совещании киноработников в 1935 году и давая историческую оценку «монтажно-типажному» периоду советского кино 1924—1929 годов, он говорил о том, что пиетет молодых художников перед новизной и неизведанностью революционной действительности, впервые открывшейся перед ними, в самом деле на определенном начальном эта-

* С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964, т. 2, стр. 158.
** Там же, т. 3, стр. 424.

пе «определил наше стремление не врываться, не перестраивать, не видоизменять того, что мы изображали». Намеренно преувеличивая и заостряя эту тенденцию, Эйзенштейн ею и объяснял выдвижение на первый план монтажа как «средства сопоставления этих неискаженных объектов». Нетрудно заметить, что в то время как Эйзенштейн раскрывает исторический контекст своих монтажных поисков и объясняет их через своеобразие тогдашнего отношения художника к действительности, критики «Кайе дю синема» абсолютизируют эту тенденцию как якобы ведущий, неизменный принцип всей монтажной теории Эйзенштейна в целом.

С таким подходом согласиться невозможно. Абсолютизировать то, что сам художник критиковал и считал всего лишь исторически преходящим моментом на своем пути, значит совершить заведомое насилие над его мыслью.

Сам Эйзенштейн глубоко проанализировал в том же выступлении противоречия подобного подхода к монтажу: «Но мы также знаем, что этот самый монтаж сыграл, как таковой, до известной степени злую шутку над теми, кто старался вещи минимально искажать... Монтаж до известной степени забирает в свои лапы все элементы кино. В это время появляются, например, мои высказывания, настолько максималистские, что некоторым начинает казаться, что мною совершенно недооценивается так называемое внутрикадровое содержание, хотя это было бы вопиющей нелепостью. Но люди это так поняли и, пожалуй, даже скорее *приписали* подобную ригористичность моим высказываниям»*.

Можно, конечно, объяснить «подобную же ригористичность», проявленную 35 лет спустя французскими критиками, их неосведомленностью, незнакомством с высказываниями Эйзенштейна в полном объеме. Но невозможно отрицать, что всю дискуссию в «Кайе дю синема» пронизывает стремление абсолютизировать, догматизировать именно раннего Эйзенштейна, до 1929 года, «опуская» все то, что им было сказано и сделано позже. Не случайно выбрана для рассмотрения именно — и только! — «Генеральная линия». Не случайны утверждения Ж. Риветта, что с приходом звука само понятие монтажа исчезает из кинематографа и что единственным и последним словом в теории монтажа была звуковая заявка Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова 1928 года. Словно не существует огромного вклада Эйзенштейна в теорию монтажа звукозрительного, его разработки внутреннего монолога в «Американской трагедии», его «вертикального монтажа», наконец, его практики в звуковом кинематографе! Как противоречит такая позиция взглядам самого Эйзенштейна, которому было в высшей степени свойственно рассматривать явления не иначе, как в их историческом развитии, и который горячо протестовал против любых попыток разъединить и противопоставить друг другу разновременные этапы его художественного становления! Не он ли писал в 1945 году: «Мне даже пришлось услышать одно мнение о том, что монтаж «Грозного» зачеркивает все проделанное мною по линии утверждения монтажного метода вообще (!), тогда как сделанное в «Грозном» целиком растет и развивается из того, что было сделано «Потемкиным»*.

Итак, шаг за шагом вырисовывается «монтажно» создаваемый образ такого Эйзенштейна, каким он не был, но каким его хотели бы видеть авторы «Кайе дю синема»— мастера формальных монтажных построений, чье развитие, очевидно, прекратилось с приходом звука и, соответственно, «исчезновением» монтажа. Но кому понадобился подобный образ, чему он служит? Только ли призывам вернуть былому монтажу его активную роль? Отнюдь нет. «Монтажное кино» 20-х годов постепенно, в ходе дискуссии, начинает противопоставляться некоему иному, «реакционному» кинематографу.

Что понимают участники обсуждения под реакционным кино? Наверное, кино, питающееся ложными, человеконенавистническими идеями, или пустой, мещанский коммерческий

* С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах М., «Искусство», 1964, т. 2, стр. 96.

* С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 3, стр. 336.

«китч»? Увы, нет. Тут-то читателя и ожидает самый невероятный сюрприз.

Оказывается, «реакционность», «буржуазность» кинематографа не имеет ни малейшей связи с его идейной направленностью. Нет, главная угроза «прогрессивному», «монтажному» кино исходит от фильмов, основанных на принципе повествования, воспроизведения действительности, где авторы используют длинные планы, где замаскированы монтажные переходы. А наиопаснейшим представителем этого пагубного, «иллюзионистского» искусства, «гипнотизирующим» беспомощного зрителя, «буржуазным извратителем» принципов Эйзенштейна объявляется... Пудовкин!

«Пудовкин делает не что иное, как, взяв теоретические принципы Эйзенштейна, ставит их на службу рассказыванию истории, где они слепо тащатся вслед за повествованием. Эффект монтажа теперь «используется» лишь для того, чтобы придать действенность рассказу, подчиненному развитию персонажа. После отклонения Пудовкина эта компрометация и карикатура на искусство монтажа перенесена на большую часть кинематографа потребления. Эстетика «мизансцены» как формальный блеф еще сегодня господствует во всем европейском и голливудском кино: Клеман, Преминджер, Чухрай, Рози. Эта техника манипулирования «реальностью» быстро перестает быть искусством монтажа и становится искусством «раскадровки» или «режиссерского руководства» актерами» (Ж. Риветт).

«Если мы рассмотрим параллельно «Мать» и «Генеральную линию», то увидим, что первая рассказывает историю персонажа, у которого постепенно, путем накопления изменяется видение мира, следуя за этапами и поворотами сюжета... тогда как вторая заставляет нас присутствовать и соучаствовать в метаморфозе, через ряд изменений «посредника-протагониста», который не есть персонаж, но узел сил и действий». (Ж. Риветт, Ж.Нарбони).

Итак, повествование, где в центре стоит персонаж —«карикатура и компрометация» искусства. А революционное искусство — это только кинематограф, разрывающий с принципами человековедения. Конечно, доказать это невозможно, недаром авторы не утруждают себя доказательствами. Эстетика мизансцены — «формальный блеф»! Но ведь не может быть, чтобы авторам этого «тезиса» было неизвестно, сколько сил вложено Эйзенштейном в разработку теории этого «формального блефа». «Мать» рассказывает историю персонажа, у которого изменяется видение мира, и п о э т о м у это фильм реакционный! А «Генеральная линия» изображает ряд изменений посредника-протагониста и п о э т о м у прогрессивна. «Режиссерское руководство актерами» взято в презрительные кавычки — видно, авторы начисто забыли слова Эйзенштейна о том, что основной хозяин картины —«живой человек в актерском образе». И надо ли напомнить авторам «Кайе дю синема» азбучную истину о недопустимости механического перенесения категорий диалектического материализма на живую ткань произведения искусства?

Из всех этих поверхностных упреков в адрес Пудовкина и не менее поверхностных комплиментов Эйзенштейну, из этого искусственного противопоставления их друг другу на основе частных и произвольно истолкованных моментов формального характера явственно вырисовывается стремление втиснуть историю развития советского кино в схему: «прогрессивный авангард — реакционные консерваторы». Налицо попытка использовать имя Эйзенштейна как знамя «авангардизма» в борьбе с реалистическим методом в киноискусстве.

Именно по этому вопросу начались те разногласия журнала с французской компартией, которые летом 1972 года привели к заявлению редакции о разрыве с коммунистами Франции и в политической сфере также. «Кайе дю синема» начал с утверждений, что в компартии нет тенденции, благоприятной для «художественного авангарда», а закончил обвинениями в «ревизионизме», «экономизме», «механическом эволюционизме», союзе с империализмом и прочими «цитатами» из стандартного набора левацко-маоистской фразеологии. А сегодня «Кайе дю синема» печатает фальсификации Годара: борьба против реализма закономерно оборачивается борьбой против Эйзенштейна.

Москва, Эйзенштейну

Фернан Леже

1933 г., 26 февраля

Дорогой друг!

Уж не знаю, ответил ли я на Ваше последнее письмо — будем считать, что нет. Становится трудно говорить о чем-либо, кроме тягостных социальных событий. Работаешь — тянешь, а мир, в целом, далек от живописных проблем — плевал он на них.

Те, у кого здесь осталось еще хоть четыре гроша за душой, поплотнее садятся на них, чтобы не потерять. У нас ничего нет — ни людей, ни событий. Кругом все в движении. Здесь же только страх, который медленно поднимается, как вода; пока еще дошло до пояса.

Ну и эпоха! Ваше счастье, что у Вас профессия общественная, обращающаяся сразу ко множеству. Наша же, художников, «избранность» изолирует нас.

«Четырнадцатое июля» Рене Клера — слишком прилизан, рассчитан на вкус среднего француза — разочарование.

Вот и все. Да еще несколько художников, продолжающих работать основательно.

Есть популярные театры, которые Вы знаете. Хороши по-прежнему. Я часто бываю там — в них наше спасение.

У меня к Вам просьба. Наш лучший журнал «Кайе д'АР» организует в Музее Цюриха большую мою выставку. Готовит обо мне специальный номер. Там будет раздел о моей работе в кино. Я был бы рад получить от Вас одну страницу о моем «Механическом балете» — в свете современного развития кино. Можете ли Вы написать ее и прислать, как можно скорее?

Напишите мне о своей работе.

Ваш Ф. ЛЕЖЕ

Алло! Дорогой Гром!

Как поживаете? — Я здесь, чтобы вместе с Корда наладить киносценарий по Уэллсу «Жизнь в 4.000 году. Облик грядущего».

Забавно! Что за город Лондон? Знаете его? — Мне очень нравится — романтичный, архитектурный — Темза, доки!

Дружески Ваш —

Ф. ЛЕЖЕ

Что поделываете? Жду вестей.

Уэллс вернулся из России, я на днях повидаюсь с ним.

Париж

Дорогой друг!

Алло! Как Вы там?

Часто говорю о Вас с Мальро, Арагоном, Муссинаком.

Каковы Ваши планы?

Я вернулся из Англии месяца три тому назад — очень мило поработали с Корда. Наметили пути прелюбопытного, по-моему, фильма. Но... Уэллс стал вмешиваться: ну просто невозможно — ничего не понимает в моих эскизах.

Я придумал персонажей в одеждах из гибкого фарфора — мягкого стекла — со светящимися галстуками — и т. д.— и весь этот забавный народ прохаживался над землей, как мы с Вами — а он ничегошеньки не понял! Фильм задерживается — будет ли сделан — не знаю...

А ведь «будущая жизнь» в четырехтысячном году — было над чем поработать — мы пошли бы куда дальше, чем «Метрополис» *.

Досадно. Но писатели — литераторы и прочие — «негативны» по отношению к экрану.

Париж очень гадок — труслив, будто запором страдает, французы сидят на своих грошах, даже п... боятся!

Для нас все попросту зловеще.

Встречаюсь здесь с Нивиловским, видел Бескина**. Славные.

Есть проект поездки: Москва — сентябрь!

Был бы рад съездить туда — Вам подсобить — почему бы и нет?

Что угодно, лишь бы не Париж, который смердит.

Напишите, что нового.

Я работаю над большущим проектом оформления для Брюссельской выставки.

Спорт — стенная роспись, решение которой идет от «объектов», а не от «субъекта».

Посылаю эскизы Бескину — посмотрите.

С дружеским приветом, старина. Жизнь все-таки прекрасна, не так ли?

Ф. ЛЕЖЕ

Стефан Цвейг

Дорогой мэтр Эйзенштейн!

Вчера, как впрочем и всю неделю, здесь в маленьком Зальцбурге показывали «Десять дней, которые потрясли мир»***. Кажется, ножницы цензора кое-что подрезали, но тем не менее все прошло великолепно, и я был невероятно потрясен, увидев вновь улицы, по которым сам ходил, увидев столь захватывающе воссозданную историю.

Я размечтался о том, чтобы Вы сняли большой исторический русский фильм, показывающий возвышение царей — от мелких князьков и купцов — до колоссального величия Российского государства, показывающий гипертрофию идеи самодержавия, возникшей из первичной ячейки рода и погибнувшей от собственного болезненного разрастания.

Следовало бы показать, что первые из них были еще исполнены разума, представлялись значительными, тогда как последние мельчали по мере роста, становились по-человечески все беспомощнее и слабее.

Таким образом, можно было бы в ярком, развивающемся во времени историческом фильме великолепно выявить всю абсурдность династической идеи, основанной не на силе личности и гения, а на принципе наследования.

Сейчас делают хорошие исторические ленты и фабрикуют современные фильмы, забывая, однако, что наивысшая привлекательность Вашего инструмента в том именно и состоит, чтобы сочетать браком эти элементы; столь великолепны были бы картины древнего татарского ига в Москве, которые в мгновение ока превращались бы в современный город с его трамвайными линиями и многолюдством собраний. Как дивно можно было бы воочию показать изменчивость истории!

Мне страшно любопытно посмотреть и другие Ваши работы, а тем более увидеть Вас лично. Приезжайте к нам; если же нет, то я готов поехать куда-нибудь за вами вслед в Германию. Посылаю Вам одновременно «Вольпоне» ****. Быть может, он Вас позабавит.

Сердечно Ваш

СТЕФАН ЦВЕЙГ

---

* Фантастический фильм «Метрополис» — режиссер Фриц Ланг, производство киностудии УФА, Германия, 1926.

** Бескин О. М. — советский художественный критик.

*** «Десять дней, которые потрясли мир» — прокатное название в Европе и США фильма С. М. Эйзейнштейна «Октябрь».

**** «Вольпоне»—переработка С.Цвейгом пьесы Бен Джонсона с тем же названием, написанной в 1607 г.

Три вопроса трем режиссерам

В связи с 75-летием со дня рождения С. М. Эйзенштейна редакция журнала «Искусство кино» обратилась к трем известным деятелям зарубежного кино с просьбой ответить на следующие три вопроса:

1. Какие художественные принципы, стилистические поиски Эйзенштейна оказали влияние на развитие мирового кинематографа? Какие из них, на ваш взгляд, наиболее актуальны и перспективны?

2. Какие из фильмов Эйзенштейна вам близки, произвели на вас наибольшее впечатление? Какие их особенности кажутся вам особенно привлекательными?

3. Как вы оцениваете теоретическое наследие Эйзенштейна? Какие его положения и концепции способствовали становлению современного кинематографического языка?

●

Эйзенштейн был и остается самым революционным художником в кинематографе. Я рассматриваю творчество Эйзенштейна как совокупность всех его произведений. Мне кажется, что, отвечая на вопросы подобной анкеты, не следует останавливаться на каком-то отдельном фильме, хотя я и убежден, что его «Броненосец «Потемкин» остался непревзойденным в истории киноискусства.

Для каждого кинематографиста, как сегодня, так и в будущем, фильмы Эйзенштейна словно школьный учебник; нельзя представить себе человека, который осмелился бы взять в руки камеру, не познакомившись предварительно с творчеством Эйзенштейна, не проанализировав и не пережив его в своем сознании. Даже то, что после его слишком ранней смерти осталось не завершенным — в виде заметок или неосуществленных замыслов — живет как драгоценная идея, как импульс для размышлений; его наследие и сегодня актуально со всех точек зрения, несмотря на то, что эмоциональная наполненность современного кино теперь уже кое в чем иная.

По-моему, необычайно интересны все фильмы Эйзенштейна. Даже те из них, которые не достигли самого высокого уровня, все же заключают в себе нечто достойное внимания. Эйзенштейн не сделал ни одного плохого фильма. Он оставил несколько неудавшихся картин, но и эти его неудачи — гениальны.

ВЕЛЬКО БУЛАИЧ

Югославия

●

1,3. Из всех теоретических поисков Эйзенштейна самые актуальные и перспективные, по-моему, те, что касаются «интеллектуального» монтажа. Именно Эйзенштейн открыл пути тому направлению в кинематографе, которое называют «интеллектуальным» и сюжет которого составляет не физическое движение, а движение мысли, конфликт не только действующих лиц, но и идей.

2. Как зритель я лучше всего запомнил впечатление, полученное на просмотре «Ивана Грозного», особенно второй серии. Она поразила меня последовательностью, с которой автор воссоздает на экране свой внутренний мир — совершенно оригинальный, чисто «эйзенштейновский». За много лет до Феллини авторский кинематограф имел своего мастера в лице Эйзенштейна.

Как художник я считаю самым важным для своих поисков истинной специфики кино фильм Эйзенштейна «Генеральная линия».

КШИШТОФ ЗАНУССИ

Польша

●

1. Литература о кино до сих пор анализировала историю кинематографа, дискутировала о его возможностях. Но произведения Эйзенштейна уникальны, ибо они проникли в самую глубину, хирургически обнажили философию кино как формы искусства. Он выстроил фундамент понимания искусства кино как философии, определяемой законами диалектики. Эйзенштейн философски постулировал, что искусство кино — это постоянно развивающееся содержание, всякий раз находящее новые формы выражения. В основании кино прошлого, настоящего и будущего, как и в других формах художественного выражения — диалектика.

2. Наибольшее впечатление на меня произвел «Октябрь». Я бы назвал его первым большим завоеванием «интеллектуального» кино. Символика в этом фильме не условно визуальна, но является составной частью физической реальности,— в конечном счете, во всей своей целостности фильм переходит в план концептуального единства.

3. Для Эйзенштейна, как я себе представляю, кино является развитием великого наследия Маркса в области культуры, на его языке и при помощи его средств выражения. Имея на своем вооружении все завоевания науки и техники XX века, кино, заимствуя лучшее у других форм, выросло в замечательный вид искусства, причем м о н т а ж остается его самым безотказным оружием. Монтаж, как его понимал Эйзенштейн,— это не догма. Это феномен, присущий в своей основе всем видам творческой деятельности. Монтаж постоянно находится в процессе эволюции, постоянно расширяет область своего применения во всех видах искусства, в особенности в кино. Монтаж помогает всеми возможными способами создавать современный язык кино.

МРИНАЛ СЕН

Индия

Пространство трагедии

Григорий Козинцев

Венеция, май 1972 г.

Мы с Траубергом сидим за одним из столов, расставленных в форме каре по краям актового зала университета Ка Фаскари. Над нами в сияющей голубизне парят нежные венецианские богини Тьеполо в прозрачных туниках. Богини трубят в золотые трубы, а внизу идут доклады. «Эксцентризм — понятие семантическое, психологическое, механическое...», «Похождения Октябрины» и европейский авангард», «Массовые зрелища революции и комедии ФЭКСа»... Фаусто Малькovати из миланского университета описывает спектакль «Женитьба».

Первое чувство, которое я испытываю, разумеется, признательность — нелегко разыскать забытые рецензии, восстановить детали, которых уже и мы сами не помним. Все, о чем говорит докладчик, точно: реплики Подколесина и репризы клоунов, конструкции из фанеры и жести между женихами Агафьи Тихоновны, кадры киноленты в сценах Гоголя и выход самого Гоголя... увы, не отречешься. Только теперь, в докладе, пестрый наворот как-то выцвел, онемел, распался на части — колесики, пружинки. А в свое время все вертелось, ходуном ходило.

Что же давало ход? Попробуй теперь, улови — ход, дух — объясни словами... Ну, прежде всего, это было веселое искусство. И оно весело делалось. Шкловский писал исследования прозы языком фельетона. Недавно на обсуждении первого тома «Истории советского кино» один из критиков спросил: «Почему забыт «совет троих», от имени которого Дзига Вертов писал манифесты киноков?.. Кто они такие были? И кем они были избраны?» Никем. Это были — Дзига Вертов, его жена, его брат.

«Совет троих» постановил уничтожить художественную кинематографию как не нужную пролетариату.

Разве не было в этом игры?.. Эйзенштейн рассказывал мне, как во время одного из банкетов Вокса он вспомнил, что в этом зале (особняка на Арбате) он поставил «На всякого мудреца довольно простоты» и, позабывшись, вытянул под столом ногу, стал шарить носком ботинка по полу. «Что с вами?»— удивился респектабельный сосед по столу. «Ничего»,— опомнился Сергей Михайлович; он искал кольцо от цирковой лонжи — оно было ввинчено как раз в это место лет тридцать назад.

Обязательно нужно искать это кольцо. Или хотя бы след его.

Эти спектакли задумывались тогда, когда в черных провалах лестничных клеток застряли между этажами лифты, казалось, навечно — дома были ледяными глыбами. Манифесты эксцентризма мы сочиняли во тьме, при мерцании коптилки. В голод и холод задумывался карнавал в честь электрификации.

Теперь слова сопоставляют со словами. Не вернее ли сопоставлять их с пейзажами?..

Спектакли недолго жили — пейзаж решительно изменился. Тогда, в годы нашей юности, Гоголь казался — своим, самым «левым» в искусстве, как тогда говорилось; нужно было отделить его веселую стихию от натуралистической серости, вялости, театральной игры, сонных темпов. Так, чтобы загорелись «невероятные происшествия», чтобы мир развалился на части. Нос молился в Казанском соборе, рыба выплыла из Фонтанки и заговорила по-английски, и чтобы гуляли по Невскому проспекту не люди, а одни только усы и бакенбарды.

Потом, с ледяным вихрем, ворвалась на наш экран иная стихия Гоголя. Мы выгнали Акакия Акакиевича в пустоту площадей искать в ночи императорской столицы хоть одну живую душу, чтобы выговорить ей свое горе. Косноязычное горе в немоте площадей и монументов. Веселого здесь было уже меньше. Черты повести на нашем экране пропали. Появился какой-то другой жанр. Ка-

---

Окончание. См. «ИК», 1971, № 7, 8, 9, 10; 1972, № 1, 4, 6, 8, 11.

кой? «Гоголь,— писал Достоевский,— из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию». Он назвал Гоголя «настоящим демоном» и стал им как-то странно хвастаться: «О, это был такой колоссальный демон, которого у вас не бывало никогда в Европе и которому вы бы, может быть, и не позволили быть у себя».

Демоны повестей не пишут. Трагедия нам тогда и не снилась. Мы пробовали снять гротеск истории. С этой наукой у Гоголя сложились непростые отношения: сперва он решил ее преподавать — первую лекцию в Санкт-петербургском университете прочитал даже с блеском, потом почему-то скис, пошла невнятица, пропуски занятий, пришлось покинуть кафедру. Так закончились его отношения с историей.

Или только начались по-настоящему? Не знаю, где сильнее выражен грозный масштаб истории — в «Тарасе Бульбе» или в «Шинели»?..

Фильмы, над которыми трудишься — не бублики, выпек и навязал на веревочку; одна связка баранок, другая. Какие-то картины ставишь всю жизнь. Борьба с литературой в кино и постановки Гоголя, Сервантеса, Шекспира, развеселый балаган и растущее чувство трагического, эксцентриада агиток и все углубляющаяся связь с русской культурой. Каждый из кинематографического поколения двадцатых годов прошел через все это.

Дерюга и дудочка

Из письма Д. Д. Шостаковичу

Декабрь 1969 года

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Пока наше громоздкое хозяйство перебрасывается из Эстонии в Ленинград, у меня появилась возможность передохнуть и задуматься над дальнейшим. Большая часть фильма снята, осталось несколько павильонов и ранней весной — кадры натуры. Главный труд теперь в монтажной, и уже определяются места, где должна быть музыка.

Я не раз пробовал изложить ее план на бумаге, но когда дело касается «Лира», многое словами не объяснишь. Попытаюсь это теперь сделать, но заранее прошу меня извинить за неточность определений.

Общие соображения. Место и характер музыки — иные, нежели были у нас в «Гамлете». Никакой стилизации под старину. Язык современного искусства, которым Вам хотелось бы говорить о современном мире.

Большие темы зарождаются далекими отголосками задолго до того, как они принимают отчетливую форму. Что-то слышится в воздухе: гул, тревожное дыхание, ход времени.

Через трагедию проходит зов. В начале это обыденный звук. Идут нищие, бродяга трубит в рог: хриплый, протяжный звук, самый элементарный. Но потом зов повторяется, и на него откликаются герои. Они покидают мнимую, иллюзорную жизнь, которой прежде жили, и присоединяются к большинству людей, к горю, нищете. Это — зов жизни.

Есть у нас и зов смерти (совсем короткий, 10—15 секунд). За мгновение до нее, ощущение необычайно сильное — приближающегося неотвратимого конца. Миг осознания итога жизни.

Самый большой музыкальный эпизод — война. На экране мы стремились показать безумие, хаос, уничтожение. Но музыкальную тему хотелось бы связать не с гибелью или разгулом сил разрушения, а скорее со скорбью, человеческим страданием, которому нет края. Не какая-нибудь отдельная жалоба, а горе народа. В шекспировском масштабе — плач самой земли. Может быть, реквием? Только не оркестровый, а один лишь хор, и без текста. Слов у горя нет, только плач: плачут женщины, дети, мужчины.

Музыки, впрямую связанной с действием, совсем мало. По пьесе, когда Лир пробуждается после болезни, Корделия и врач дают знак музыкантам. Мы заменили музыкантов шутом; он блуждал вслед за своим хозяином и оказался во французском лагере. Теперь ему велят подойти поближе, сыграть что-нибудь на своей дудочке. Мотив может быть тот же, что его песенки.

В конце фильма — полное разорение страны, которую король хотел осчастливить. Солдаты несут мимо развалин трупы короля и его дочерей; только один человек провожает

их — измученный, еле держащийся на ногах шут; он воет, как собачонка; чтобы успокоиться, он достает по привычке свою дудочку. Пожарище, трупы, в тишине — еле слышный напев какой-то самой простой и печальной песенки. По душе ли Вам такой финал?..

Есть у нас еще и музыка, которой небольшой оркестр (четыре человека) сопровождает обед у Гонерильи. Грациозный, салонный номер. Под музыку, ласкающую слух, происходит безобразный скандал: дочь кричит на отца, что тот превратил ее замок в публичный дом и кабак, отец отвечает ей проклятиями.

●

Музыка не сопровождает кадры, а преображает их. В основных эпизодах она вклинивается в события, как вклинивались лирические отступления в сюжет «Мертвых душ». Музыка здесь — голос автора.

●

Кинематографисты двадцатых годов были молодыми. Самым молодым из всех был, пожалуй, я — во время съемок «Похождений Октябрины» мне было девятнадцать лет. Таким я привык себя чувствовать и позже; следующее поколение режиссеров было по возрасту старше. И вдруг вместе с нами работает человек — еще моложе меня.

Когда в 1928 году Дмитрий Дмитриевич пришел по нашему приглашению на киностудию, чтобы сочинить музыку к немому фильму «Новый Вавилон», у него почти что детское лицо. Одет он был так, как художники тогда не одевались: белое шелковое кашне, мягкая серая шляпа; он носил с собой большой кожаный портфель.

В его комнате стояла простая мебель, книги на этажерке, в большинстве русские классики. Говорил он обычными фразами, несколько запинаясь, часто вспоминал наизусть цитату из Чехова или из Гоголя и сам радовался: как это здорово, хорошо сказано.

В те годы киномузыка усиливала эмоциональность ленты или, как тогда говорили, иллюстрировала кадры. Мы сразу же уговорились с композитором, что музыка будет связана с внутренним смыслом, а не с внешним действием, развиваться вразрез событиям, вопреки настроению сцены. Ничего не иллюстрировать, ничему не подыгрывать было нашей общей программой. В партитуре Шостаковича трагические темы вторгались в канкан Второй империи, немецкая кавалерия скакала на Париж под оффенбаховскую «Прекрасную Елену»; темы возникали намеками, сложно переплетались, меняли интонации — от фарсовой к патетической.

Исполняли эту музыку только несколько сеансов.

Вскоре я увидел репетицию «Носа» в Малом оперном театре. Под залихватские галопы и ухарские польки вертелись, крутились декорации В. Дмитриева: гоголевская фантасмагория стала звуком и цветом. Особая образность молодого русского искусства, связанная и с самыми смелыми опытами в области формы и с городским фольклором,— вывески лавок, росписи трактиров, лубки, балаганы на масленицах, оркестры на дешевых танцульках — ворвалась в царство «Аиды» и «Трубадура». Бушевал гоголевский гротекс: что здесь было фарсом, что пророчеством?

Невероятные оркестровые сочетания, тексты, немыслимые для пения («И чего это у тебя руки воняют?»— пел майор Ковалев, исполнялся и романс на текст, сочиненный Смердяковым); непривычные ритмы (сумасшедшие ускорения — избиение Носа в полицейском участке под хор: «так его! так его! так его!»), освоение всего того, что прежде казалось антипоэтичным, антимузыкальным, вульгарным, а было на деле живой интонацией, пародией — борьбой с условностью. Литература уже давно научилась ценить некнижное слово, живопись — силу реального.

Это был очень веселый спектакль.

●

Из письма Д. Д. Шостаковича

Декабрь 1970 года,
Курган

Дорогой Григорий Михайлович!

Посылаю несколько номеров для «Короля Лира»...

Дудочку шута я сочинил заново. Я решил, что использовать его песни не нужно. Дудочка должна быть очень печальной...

В продолжении работы над «Лиром» я часто слышу от Дмитрия Дмитриевича одно и то же слово:

— В исполнении песен (бедного Тома) нужна некоторая печаль.

— Вот «встреча Лира и Корделии»: это будет печально.

— Финал (дудочку шута) я переделал: так будет еще печальнее.

●

Говоря о музыке, Дмитрий Дмитриевич пользуется простыми, обыденными словами; лексикон эстетики ему чужд. Риторика (даже намек на нее) заставляет его морщиться. Возвышенные слова об искусстве причиняют ему почти что физическую боль — на лице появляется мучительно-брезгливое выражение, будто он прикоснулся к чему-то гадкому. Все хотя бы немного неестественное воспринималось им как оскорбительно-фальшивое.

Мне никогда не удавалось выслушать от него сколько-нибудь связной критики, хотя я часто просил его об этом. Он воспринимал фильм (даже в черновом монтаже) целиком, доверяя своему ощущению. Судить по отдельности — недостатки и достоинства — ему не только не хотелось, но, видимо, сам такой подход к искусству ему неприятен. Если что-нибудь ему не по душе, он говорит об этом в краткой форме и переходит на другую тему.

Он неизменно доброжелателен. О неудачах людей, к которым хорошо относится, он говорит осторожно, мягко. Но говорит.

●

Контраст замкнутых помещений и бескрайних земель, тяжести каменных глыб и движения облаков, нищих крестьянских огородов и моря создает пейзаж трагедии. У трагедии есть и голос: целый мир природы вовлечен в диалог. Тучи произносят монологи, железо и огонь говорят с людьми.

Я слышу эти голоса впервые в зале, где до революции был театр варьете со столиками. От былого великолепия остались гипсовые гроты, лепка на стенах. Кажется, с тех пор помещение не убиралось. Этот зал служит и гардеробом — пальто и шапки навалены прямо на стулья. Беспорядочный шум: шутки и перебранка (обычные на киностудии) вместе со звуками настраиваемых инструментов.

Общее движение, замолкают разговоры. Завтраки и газеты отложены в сторону. Смычки дружно стучат о края пюпитров.

Дмитрий Дмитриевич, сразу помолодевший, позабыв про болезни, занят делом: обнаружились ошибки при переписке нот, необходимы купюры — номер длиннее, чем нужно. Дорога от стула, на который он присаживается на минуты, к дирижерскому пульту совершается много раз, быстрыми шагами.

Разговор Лира с небом.

— Вы думаете я плачу?— на экране Лир подымает глаза к небу.— Я мог бы плакать,— продолжает он, не получив ответа,— но на тысячу частей порвется сердце, прежде чем я заплачу.

В кадре медленно появляется темный край тучи. Надвигается чернота, и вместе с ней возникает звук. Звук тянется еле слышно, вместе с движением тучи усиливается, не различить инструментов, нет музыкальной фразы — одно только разрастающееся звучание, лишенное материальности, надвигается вместе с чернотой, набирает силу и, когда экран поглощен тьмой, лязгает оглушительно громким ударом железа.

Всего лишь одна нота «фа».

●

— В «Гамлете» у нас была тема Офелии,— слышу я утром по телефону знакомый голос,— почему бы теперь не написать Корделию?

Но в этом фильме мне не хотелось бы слышать темы героев.

— Хорошо,— не спорит Дмитрий Дмитриевич,— тогда найдем место для контрастного материала: мрачных, тяжелых номеров уже много. Нужна, проще говоря, тихая музыка. Ну, хотя бы... голос зла (буря) у нас есть, пусть будет, что ли... голос добра.

— Голос правды,— предлагаю я,— можно продолжить чувства и мысли бедного Тома (лучше быть презренным нищим, чем вынужденным лгать).

Мой собеседник немедленно охотно соглашается.

Вскоре мы записываем номер.

Мне не терпится скорее смонтировать сцену. Теперь вместе с музыкой она, конечно, станет более сильной.

Е. А. Маханькова — ассистент по монтажу, с которой я работаю много лет,— разложила на столе кадры бедного Тома (на фоне крестьянских полей, пугала), звуковую пленку, на которой красным карандашом написано: № 8, «Голос правды». Мы находим место начала музыки и, предвкушая удовольствие, я иду в просмотровый зал.

Ничего не вяжется, не клеится. Монолог в сопровождении музыки трудно слушать, сцена, казавшаяся удачной, разваливается на части.

Целый день мы пробуем сочетания изображения и звука. Переставляем порядок кадров, сокращаем и увеличиваем метраж, меняем места вступления музыки. Напрасный труд. Ничего не получается. Что-то резко отличное, внутренне несовместимое заключено в изображении и звуке. Такого еще никогда не случалось: чувство происходящего на экране у Дмитрия Дмитриевича совершенно точно.

Что же делать? Отказаться от прекрасной музыки, да еще той, где отчетливы интонации «Лира»?.. Нужно искать какие-нибудь иные места, пробовать новые монтажные связи. Монолог бедного Тома откладывается в сторону. Для опыта берем первые попавшиеся на глаза кадры, ну хотя бы Корделии. Место начала музыки? Любое.

И сразу же, в этом случайном, ощупью найденном сочетании, музыка не только слилась с изображением — сцена, которую я видел много раз, изменила характер. Что-то новое, значительное открылось в нашей героине.

Шостакович написал внутренний свет Корделии, и все в кадрах преобразилось. Так на портретах Рембрандта одухотворены не только глаза, лица, но и ткань, из которой сшито платье; сам воздух мерцает, живет, и этот трепет цвета и есть главное — победа над грубостью материи (загрунтованный холст, краски), над смертью (что осталось от купцов, их жен, от самого художника?), над всем плоским, ограниченным.

Вместе с Корделией теперь появился на нашем экране трепет добра, свет правды. То, что не уловить словами, не сыграть и талантливой артистке—сама поэзия образа вошла в ткань кадров, преобразила их.

Однако почему же эта поэзия так резко не совпадала с образом Эдгара — бедного Тома? Ведь и в нем сильны мотивы правды и добра? Что же отличало, отделяло музыку от духовной жизни героя, не позволяло изображению и звуку слиться? Дать точный ответ, конечно, трудно. Мне показалось, что «голос правды» был у Шостаковича женским. Наверное, когда Дмитрий Дмитриевич говорил со мной по телефону об этом номере, он уже слышал Корделию.

Перед смертью Лир вспоминает голос младшей дочери. Можно по-разному перевести на русский язык low; в словаре множество значений: нежный, тихий и т. д., но первое — низкий. Я искал артистку, в голосе которой были бы низкие ноты, покой. «Голос правды» начинался с глубоких и низких звуков смычковых инструментов.

Иным, ничуть не похожим был голос Офелии. Он нашелся не сразу. Маленький номер (урок танцев, первое появление дочери Полония) должен был исполняться на гитаре, потом Дмитрий Дмитриевич предложил сыграть его на скрипке и рояле. Затем на новую запись, по его просьбе, привезли из музея музыкальных инструментов челесту. Тогда стали слышимыми хрупкость, искусственность Офелии, нежность, обреченная на гибель.

Иногда на удачных записях Шостакович говорил, что напишет на основании этих номеров симфонию. И никогда не писал. Сюиты, с его разрешения, составляли другие музыканты. Ощущение изображения было у него настолько органичным, что, вероятно, отделить от него музыку становилось уже трудным. Только некоторые мотивы имели продолжение в других его сочинениях (дудочка шута).

В 1940 году он написал музыку для поставленного мною спектакля «Король Лир». Но ничего из нее не использовал для фильма.

То же случилось и с музыкой к «Гамлету». Когда на нее поставили телевизионный балет, все пошло вразброд. Балетмейстеры разлучали темпы, но не смогли услышать мысли.

●

Слова в поэзии только предваряют (или заключают) духовное движение: моменты молчания иногда бывают содержательнее строчек. У Шекспира, что ни шаг, выход на беззвучный простор. Гордон Крэг и Пастернак это понимали.

Чтение — бесконечный прерывистый процесс, это задержки, чтобы воспринять сигнал, неуловимый знак: ход за текст, в сторону, в глубину — к перекличке значений. В пробелах между строчками, на полях страницы проступают следы жизни. Нужно перевести дыхание и вернуться к тому же месту, вчитаться, а потом отложить книгу (иногда надолго) и неожиданно вспомнить только знак, ощущение и опять читать, перечитывать, находить там, где прежде были только слова, множество лиц, движений, мыслей.

По-одному читается книга, по-другому смотрят пьесу. На сцене нельзя застопорить ритм, поток текста. В кино процесс чтения повторяется во время монтажа. Кинематографическое действие (в отличие от театральной мизансцены) — непрерывные задержки, переключения хода со слов на безмолвие, с текста — на пробелы, поля страницы. На монтажном столе собирается не последовательность рассказа, а духовный мир автора. Вот почему отступления от сюжета часто важнее поступательного хода событий. Нужно застопорить действие, чтобы дать простор мысли. События потом можно догнать на ходу, вдвинуть их в монтажный ряд, на новой их стадии.

Последний акт — смещение планов: судьба людей и судьба мысли. Несколько фраз Эдмонда в конце — кто их слышит в театре? Уже Лир за кулисами поднял на руки труп дочери,— кому есть дело до раскаяния злодея, его желания сделать напоследок добро, «наперекор собственной природе»?

Но здесь, на монтажном столе — есть дело до всех. Когда все голоса станут отчетливыми, будет понятным, о чем говорит один голос — автора.

К последним строкам мы ведем роль Эдмонда. Не к строчкам, конечно, к духовному краху. Рухнули не планы, главная мысль оказалась несостоятельной. Культ воли и силы привел к бессилию и трусости.

Надо их оставить под конец вдвоем, человека и его главную идею. Идея обернулась пустотой, ничем, дырой, куда он сейчас провалится. Тогда не монолог, а диалог: человека и возмездия. Странный диалог: глаз и пустоты, человека и ямы, которую он сам себе вырыл; вот она разом разверзлась перед ним.

Яма разверзлась в звуке; мы записываем № 10 «Зов смерти», 11 секунд — для малого состава духовых инструментов. Дирижер поднял палочку, и обрушился медный удар; черная крышка прихлопнула, звук оборвался. Тишина. Не успеть перевести дыхания. Все. Из-за этого строились хитрые планы, лгали без меры, убивали без числа.

Мы готовили этот диалог (пока без партнера) с первых репетиций. Так, чтобы здесь — на последнем крупном плане — сыграть итог, крах бесчеловечной идеи, шекспировскую диалектику борьбы за власть.

Зов перед смертью слышал у нас и герцог Корнуэлский. Андрей Вокач отлично сыграл это мгновенно наступившее оцепенение, чувство пустоты, меркнущего света. Я хотел, чтобы и старшие сестры слышали тот же зов, но места для их крупных планов не нашлось.

Музыка вела диалог с героями, меняла выражение их глаз. Площадь действия сразу расширялась и углублялась, хотя на экране было одно только лицо. Без музыки эти кадры потеряли бы смысл. Мы стремились показать, что земля, по которой ходят наши артисты,— обычная земля и обстоятельства действия реальны. Но вместе с музыкой над ней появлялись «боги, беды, духи, судьбы, крылья, хвосты». Можно сказать и проще: купированные метафоры и гиперболы возвращались в ткань произведения.

●

«Войну» Дмитрий Дмитриевич, очевидно, не сочинит; он просит меня обойтись уже на-

писанным. Придется обойтись, повторить какие-то части «бури», смешав на перезаписи музыку с шумами, или оставить одни шумы. Я убеждаю себя, что так будет даже строже. Пусть и звук в нашем фильме будет сухим и горьким.

Звукооператор Э. Ванунц устраивает целую кухню ведьм. Звуковики колдуют со своими инструментами, одни топают по доскам ногами, другие бросают камни в металлические тазы, бьют стекла и трясут листы железа. Мы прослушиваем шумовые пленки: треск пламени (множество вариантов), вой ветра, какой-то скрежет неясного происхождения, от которого мороз идет по коже, буханье.

Во дворе «Ленфильма» уже несколько часов не могут снимать, такой грохот несется из окна нашей монтажной.

●

Накануне отъезда Дмитрий Дмитриевич неожиданно говорит мне: «Я все-таки попробую сочинить хор».

Утром приносят партитуру «плача».

Несмотря на то, что номер длится четыре минуты, Шостакович опять приезжает из Москвы на запись и вечером того же дня уезжает.

●

Теперь я понял, почему в «Лире» столько плачущих лиц, отчего так часто плачут в трагедии разные люди, даже суровые мужчины рыдают, обливаются слезами, теряют сознание от сострадания. Чего только не значат здесь слезы? Корделия плачем вымаливает войско у французского короля; слезы воюют, слезы способны исцелить как самое сильное лекарство, и они пробуждают стыд, совесть; они жгут, капли расплавленного металла. Все это есть в репликах, тексте, который я вымарал потому, что не знал, как поставить такие сцены, как актерам сыграть их.

И теперь я этого не знаю. Но теперь я знаю — после того, как услышал «плач», сочиненный Шостаковичем,— что нельзя высушить эту шекспировскую влажность горя, оставить лишь один вкус: полыни. Нет, я не согласен с блоковскими словами: не только «сухо и горько». Мне приходит на память описание Бабелем игры итальянского трагика Ди Грасо, который потряс зрителей, «каждым словом и движением своим утверждая, что в исступлении благородной страсти больше справедливости и надежды, чем в безрадостных правилах мира».

Здесь существо дела: не в правилах (XIX века или XX, романтизма или театра жестокости), а в справедливости и надежде.

Крик горя, прорывающийся сквозь немоту лет, сквозь глухоту времени, должен быть слышен. Мы и фильм ставим для того, чтобы его услышали.

●

«Плач» был написан в форме девяти отрывков, разделенных паузами, у каждого — свой тембр, интонация. Дмитрий Дмитриевич дал мне возможность менять их последовательность, повторять какой-нибудь отрывок несколько раз, использовать их по отдельности. Это была не музыка для кино, а само кино: основная его плоть, элементы монтажа, кадры.

Девять новых кадров вошли в фильм, девять массовых сцен. Нет, это совсем не походило на хоровое пение. Хор, в его древнем значении — действо, занял свое место в трагедии. Родовая община, оплакивающая погибших, подняла голос. Там, где вырывались на волю, бушевали силы ненависти и безумия — демоническая стихия трагедии, — креп этот голос; горе роднило людей, сплачивало их, росла община, теперь она охватывала человечество.

Театральная условность, структура пьесы не позволяет показать на сцене всю полноту жизни, схваченную поэзией: о многих событиях говорится в прошедшем времени, скороговоркой информационных реплик. В кино есть возможность задержаться: всмотреться в глаза людей и в расширяющуюся панораму событий.

Монтаж — отличный способ исследования поэтического устройства. Действие разомкнуто, разъято на части, элементы. Каждое движение можно проследить по отдельности, связать с другими, продолжить или оборвать.

Вот на стойке монтажного стола катушки пленки; здесь то, что называют параллельными сюжетами: Лир — дочери, Глостер —

сыновья. В пятом акте линии сходятся. Но разве только эти истории сливаются? Сколько других отцов и других детей — беженцев, погорельцев, солдат, англичан, французов — втянуто в катастрофу, будет убито, разорено, измучено лишениями?..

Как показать в единстве монтажного ритма это множество движений?..

Я представляю себе железнодорожные пути, подъезды к огромному центру: рельсы — параллельные, сходящиеся и расходящиеся в разные стороны,— какой-то сошедший с ума диспетчер сломал пульты управления дорогами и дал по всем светофорам зеленый!— и, как в старой кинематографической ленте, несутся на всех парах поезда, кочегары швыряют уголь в топки, качаются от скорости вагоны, полные пассажиров; но никто не разводит стрелки, и паровозы мчатся навстречу друг другу, навстречу гибели, чтобы столкнуться, взорвавшись, взлететь в воздух, рухнуть под откос — груды обломков, покореженного железа, исковерканных тел.

В отличие от театральной мизансцены кинематографическое действие может начаться разом, одновременно в многих точках. Условно говоря, занавес сразу подымается на нескольких сценах; на площадках, как в средневековых мистериях, есть и земля, и ад, и чистилище. Действие происходит и в реальности и в отвлеченном пространстве.

И как раз это — смена ракурсов, не только точек зрения кинокамеры, но и поэтических значений — может быть открыто именно в кино. Трагическая поэзия (а не пьеса!) вся в таких сменах; на их конфликтах должно быть построено и действие на экране.

В последнем акте есть и совершенная реальность, и притча, и гибель мира, и низкие будни. И кипение жизни, и полная от нее отрешенность. Я хочу показать различия поэтических планов, но сделать это так, чтобы границы между ними не были заметны, чтобы швы не выходили наружу. Стремительность действия не должна позволить вглядываться по отдельности в композиции, пластику, вслушиваться в звук — характеры людей всегда в развитии, их связи всегда меняются.

Приходит к концу история Глостера. Пустота, отвлеченность, нет реальной среды, люди выброшены из жизни. Частная история становится общей: встретились не только лорд, которому выкололи глаза, и его наследник, ставший нищим, но отец и сын. Всякий отец и всякий сын. Теперь они простились На мертвой земле вырос холмик. Эдгар сломал посох, связал обломки крест-накрест. И — все. Никого и ничего: Эдгар — бедный Том тоже никто, ничто. Нагой человек на земле, где не растет ни травинки.

И тогда в сухую геометрию изображения входит звенящий, влажный звук: голос слез.

Я пробую стыки кадров и «плача»: в действие врывается действо. Мне нужно смонтировать изображение и звук так, чтобы хор вступил в диалог с Эдгаром. Хор спрашивает Эдгара: разве не пора тебе идти?

Эдгар слышит голос хора, он подымается с колен, идет.

Вместе со звуком (усиление громкости) меняется угол зрения, мертвая, пустая земля уходит за кадр, открывается жизнь, реальность: дым пожарищ на горизонте, далекая дорога, всадники шпорят коней — идет бой. Эдгар спускается по дороге, вниз, в мир: нужно жить и нужно убить.

И сразу же тот, кого он должен убить, идет во главе войск. Горят деревни: Эдмонд приказал их поджечь.

Пространства сближаются в чередовании кадров: Эдгар и Эдмонд идут навстречу друг другу. И вместе с ними, захватывая все большую площадь действия, врываются в мир железо, огонь и горе. За Эдмондом — военная мощь, силы уничтожения; за Эдгаром — разоренная страна, человеческое несчастье.

Это история братьев, но в нее контрапунктом входит история сестер: Регана ревнует Эдмонда к Гонерилье. И теперь — через войну — идут, выслеживая одна другую, две ошалевшие от ревности бабы.

Мы развиваем в монтаже мотив огня: горящую смолу льют со стен крепости, вспыхивает солома на крышах, загораются амбары, скотные дворы: черные быки, как духи разрушения, вырываются из пламени. В городе, толь-

ко что взятом штурмом, Гонерилья находит Эдмонда, любовная сцена подле лошадиной падали, на фоне горящего города. Уже нет ни домов, ни людей. Одно только пламя бушует на экране.

Чем чернее дела, тем чище голос слез. Мы выбираем места хора, где у Шостаковича звучат только высокие, самые чистые голоса: плачут матери.

Хор спрашивает: душегубы, что вы делаете?

Теперь этот звук должен быть во всю мощь, лязг железа бессилен заглушить человеческий голос. Чем сильнее пробуют его подавить (на перезаписи мы включаем и шумовые пленки: треск огня, грохот разрушения), тем чище он слышится. И уже ничего нет, кроме хора.

В конфликте изображения и звука, хаоса шумов и строя музыки — особый смысл: злодейству, по самой его природе, нужно заглушить, оглушить — Корделию велено прикончить втихую, чтобы крика не вырвалось, чтобы никто не услышал стона. Чем они опасны, Лир и Корделия, безоружные, бессильные люди? Тем, что могут разжалобить солдат, говорит Эдмонд. Нельзя, чтобы пожалели. Жалость — угроза, опасность.

Шостакович пишет жалость как силу. В скорби его «плача» заключена такая полнота чувства, что возникает вера: минует лихое время, не может не миновать, если подымается такой голос.

●

Нет для меня проблемы музыки в кино. Какая она должна быть — симфоническая, электронная, додекафоническая или же она вовсе вышла на экране из моды?— не берусь судить. Не знаю, бог его ведает. Не думал об этом.

Иное дело музыка Шостаковича, тут мне и размышлять нечего: без нее, как и без переводов Пастернака, я шекспировских картин не смог бы поставить. Что кажется мне в ней главным? Чувство трагизма? Важное качество. Но не только трагизм... Философия, обобщенные мысли о мире? Да, разумеется, как же «Лир»— и без философии...

И все-таки другое свойство — главное. Качество, о котором и написать трудно. Добро. Доброта. Милосердие.

Однако доброта эта особая. Есть в нашем языке отличное слово: лютый. Нет добра в русском искусстве без лютой ненависти к тому, что унижает человека. В музыке Шостаковича я слышу лютую ненависть к жестокости, культу силы, угнетению правды. Это особая доброта: бесстрашная доброта, грозная доброта.

●

Пора заказывать надписи. Мне приносят фоны для титров: грозовые облака. Нет, буря у нас вовсе не главное. Новое предложение: мрамор, буквы, высеченные на мраморе.

Как раз этого — торжественности, внешней монументальности — мне и не хочется. Именно с таким тоном мы спорили.

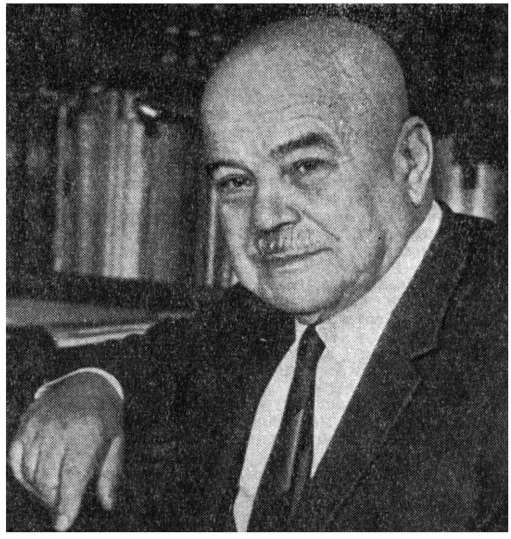
Ну, а если пробовать совсем в ином, противоположном направлении?.. Я прошу достать кусок старой дерюги. Нет хорошей фактуры? Ну, хорошо, какую-нибудь прохудившуюся мешковину или дырявую портянку из костюмов массовки. И написать на ней корявыми буквами, так, чтобы и тени стиля не было: «Король Лир». И увертюры не надо. Пускай воет в тишине печальная самодельная дудочка.

Неужели это уже конец постановки?

1968—1972

Ученый, критик, драматург

К 80-летию В. Б. Шкловского



Вот уж кому не подходит юбилейный глянец!

Наш друг и товарищ, старейшина кинематографического и литературного цеха, он прежде всего мастеровой, рабочий человек.

Формула Юрия Олеши «ни дня без строчки» для Виктора Шкловского должна быть дополнена: «ни года без книги», «ни месяца без статьи», «ни дня без находки, открытия»— нередко парадоксального, удивительного.

Никто точно не знает, сколько им написано книг и статей. Библиографы расходятся в мнениях. У самого автора нет времени для проверки. Известно лишь, что его книги и сценарии исчисляются десятками, статей — за тысячу. Простой их перечень составит небольшой том.

Да и в эти годы, сразу после великолепного исследования «Тетива. О несходстве сходного», почти без паузы выходит новый труд Шкловского — первая большая книга о Сергее Эйзенштейне.

Никто не может точно сказать и о том, скольких людей в киноискусстве Шкловский одарил своей догадкой, советом, мыслями о фильме, книге, жизни.

Виктор Борисович — это человек-легенда. Люди помнят не только его труды или фильмы; из уст в уста переходят его афоризмы, острые парадоксальные суждения, неожиданные меткие характеристики, всегда импровизационные, вспыхивающие тут же — в беседе, споре, размышлении. Можно было бы составить книгу его афоризмов и максим. Они разят врагов и веселят друзей.

Я помню, как студенты ВГИКа ждали появления Виктора Борисовича. Молодая аудитория, которая до этого никогда не видела Шкловского, классика немого кино, которого они «прорабатывали» по учебникам, автора фильмов «По закону», «Третья Мещанская», книг «Их настоящее», «Моталка», «За 40 лет», «Лев Толстой» и многих других, ждала появления академического старца. И вот на кафедру вышел Виктор Шкловский. Своим обычным — острым — взглядом он оглядел собравшихся и раздался его трубный голос, рассчитанный на тысячную толпу, голос оратора, импровизатора, спорщика...

Как-то он сказал: занятия наукой и искусством требуют принудительной молодости. Шкловский не может не быть озорным, проницательным, тружеником и мыслителем.

Он органически не может повторяться. Он говорит: «Выросли новые леса, новые берега, новый мир и я — его обитатель.

Значит надо для самого себя передумать те слова, которые были наспех брошены веселым, опрометчивым, молодым человеком». Он не хочет стоять прямо, как стоит только колос, из которого вытекло зерно, как стоит кол, вбитый в землю. «...Я хочу изменяться, потому что не устал расти» — написал он в своей книге «Художественная проза. Размышления и разборы».

Неуставший, мудрый Виктор Шкловский и сейчас в движении.

В день 80-летия Шкловского мы выражаем ему свое уважение, удивление и, горячо поздравляя его, ждем новых открытий, чтобы вместе с ним идти дальше.

И. ВАЙСФЕЛЬД

«МОСФИЛЬМ»

Начались съемки многосерийного телефильма «Хождение по мукам». Об этом рассказывает нашему корреспонденту постановщик фильма Василий Ордынский:

— Новое обращение кинематографистов к роману «Хождение по мукам» многим может показаться неожиданным. У всех на памяти кинотрилогия, осуществленная Григорием Рошалем, которая с успехом обошла экраны нашей страны, была тепло принята за рубежом. Так есть ли смысл вновь возвращаться к судьбам героев романа Алексея Толстого? Думаю, что есть. Ведь кинематограф не знает такого объема экранного времени, каким располагает телевидение. Телеэкран позволяет перелистать любимое произведение страницу за страницей, неторопливо вглядываясь в лица людей, перипетии в их судьбах. Словом, многосерийный телевизионный фильм позволяет максимально приблизиться к многоплановости и широте литературного первоисточника.

Вся трилогия — «Сестры», «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» — поделена у нас на тринадцать серий. Мы старались донести роман до зрителя в наиболее полном объеме, и все же он настолько обширен, что некоторыми сюжетными линиями и персонажами пришлось поступиться.

Каждая серия мыслится не просто как часть большого фильма, обрывающаяся на самом интересном месте. Нет. Это должны быть небольшие, законченные картины, каждая со своим драматургическим стержнем.

Пока что разработаны две первые книги романа. Четыре серии — «Сестры», «Выбор», «Война», «Четверо» — охватят роман «Сестры». «Восемнадцатый год» составят пять серий: «Разлад», «Рощин», «Телегин», «Катя», «Даша». Последние четыре серии — своеобразные монографии, где будут особо рельефно выявлены судьбы главных героев. Ради этого, ради возможно более полной прорисовки образа мышления, чувствований, жизненных позиций и духовного опыта основных героев нам придется даже отойти от строгой последовательности в изложении событий романа.

Мы предполагаем дать в картине широкую историческую панораму. На экране будут воссозданы образы виднейших политических деятелей, полководцев, легендарных героев тех лет, показаны важнейшие этапы революции и гражданской войны. В таких случаях нередко прибегают к помощи кинохроники, включая ее в ткань художественного повествования. Но мы рискнем отказаться от этого. Думаю, что прямое сопоставление правды художественного вымысла и «правды факта» нередко на практике оборачивается их противопоставлением. Все-таки, что бы ни говорили, а хроника почти всегда невольно обнаруживает условность литературного сюжета, выдает специфически актерскую технику исполнителей. Хроника уместна как способ «документализации событий». Мы же стремимся запечатлеть не просто движение колеса истории, но духовную эволюцию героев. Разные люди по-разному обнаруживают для себя гуманистический потенциал революции, по-разному постигают историческую правду — это для нас главное.

Первая мировая война, революция, сражения на фронтах, бои на улицах. Как все это передать на экране телевизора?

То, что впечатляет в широкоэкранном, не говоря уже о широкоформатном кинематографе, потеряется на небольшом телеэкране. Эпические композиции на телеэкране много проигрывают в выразительности, оставляют нас равнодушными. Поэтому мы идем на сознательное ограничение количества массовых сцен. Так, мировая война будет представлена в первых четырех сериях лишь тремя батальными сценами. Но и это не главное. Хорошо бы воссоздать массовые сцены на телеэкране глазами человека, которого зритель уже знает, понимает, в судьбе которого заинтересован. Снятое таким образом событие как бы приблизится к нам.

Некоторые главы романа дважды пройдут перед зрителем: встреча Телегина и Рощина в сериях «Телегин» и «Рощин», встреча Даши с Телегиным в сериях «Даша» и «Телегин». Смысл такою повтора в том, чтобы сопоставить, кинематографически столкнуть субъективные точки зрения героев, а объективный смысл происшедшего раскрыть через их совмещение.

Очень часто, с высоты нашего исторического опыта, мы заранее, априори, судим героев: Телегин прав, а Рощин заблуждается. Для искусства — это слишком легкий, поспешный суд. Мы хотим заставить зрителей вновь, вместе с героями пройти путями их мук и сомнений. Победа новых идей станет еще убедительней, если она не будет предопределена в художественном сюжете. Суд истории должен вершиться на наших глазах.

Еще одно немаловажное обстоятельство. Мы знаем, что в воображении читателей, как правило, живет некое, издавна сложившееся представление о любимых персонажах романа. Зная это, всеми силами будем стараться преодолеть штамп зрительского восприятия. Скажем, существует характеристика: «Рощин неглупый, неврастеничный, желчный человек». Но ведь в романе есть и такая фраза: «Последнее время в доме стал появляться некто Рощин, очень милый человек». Для зрителя трансформация Рощина — озлобление, уход в белую армию, разлад с друзьями — должна быть так же неожиданна, как и для Кати.

В нашей картине четыре совершенно разных человека, совершающие свое восхождение к тому пониманию правды революции, которое всех нас объединяет. Наша задача — обнажить процесс, показать путь к этому пониманию. Поэтому так важно в каждом случае найти актера, который мог бы завладеть вниманием зрителей с первого кадра, дал бы им возможность заново пережить все то, что пережил его герой.

Для меня это сейчас одна из самых трудных проблем. Я мучаюсь, задаюсь вопросом, кому и почему зритель отдает свои симпатии, какова закономерность успеха или неуспеха того или иного актера у зрителей, в чем секрет зрительского восприятия?

В английской экранизации «Саги о Форсайтах», по замыслу постановщиков, сердце публики должно было быть отдано красавице Ирэн. Однако вопреки всем логическим выкладкам, больше того — вопреки даже самому замыслу телеэкранизации — образ обаятельной супруги Сомса поблек и уступил место Флер. Плоха ли была актриса, игравшая Ирэн? Ее ли была вина в том, что симпатии достались не ей, а Флер? Вина ли это режиссера?

Для нас эти вопросы сейчас имеют сугубо практический смысл. Актеры выбраны: Катя—С.Пенкина, Даша—М. Алферова, Телегин—Ю.Соломин, Рощин—М. Ножкин. Это был трудный путь проб и сомнений, который, конечно же, еще не завершен. И только при встрече со зрителем, только по истечении тринадцати вечеров можно будет сказать о наших поисках и находках что-либо более определенное.

Если же говорить о проблеме, которая последнее время живо обсуждается — о специфике телефильма, то мне кажется, что режиссер, создающий телевизионный фильм менее всего имеет право на какую-либо усложненность, вычурность, изыск. Общедоступность — одно из необходимых условий искусства — особо ценится как раз на телевидении. Я, разумеется, не исключаю возможность поиска, но в многосерийном телефильме он должен приносить плоды сегодня, сию же минуту. В романе, «перелистываемом» на экране, не может быть пропущенных или непонятных страниц.

Значит речь идет и о новых приемах художественной выразительности. Вот почему экранизация «Хождения по мукам» для меня не просто новая картина, а новое кино.

О. Георгиева

Как важно быть веселым

Е. Евстигнеев, А. Миронов, А. Папанов, К. Сорокин, В. Этуш

Эксцентрическая комедия слыла королевой. Это было в годы Великого Немого. Кстати, комедия тогда называлась «комической». А комедийные актеры — комиками. Нелишне будет напомнить также, что в те времена некоторые из теоретиков и практиков нового искусства даже связывали его природу именно с развитием эксцентрической комедии. Чрезвычайно популярным был тогда и образ-маска, надолго закрепляемый за актером. «Комическая» почиталась не только одним из жанров кино, но едва ли не самым кинематографическим жанром.

Сегодня легко заметить немалые перемены в облике этого жанра. И это естественно: время внесло свои коррективы во все жанры и виды искусства: новое жизненное содержание обретало в искусстве новые формы. И традиционные комедийные приемы тоже переносились на новую почву не механически, а в соответствии с характером изображаемого, с тем мироощущением, которое определяет весь строй и смысл произведения, его жизненную «фактуру».

Правда, и в нашей комедийной практике — с большим или меньшим успехом — время от времени возрождаются приемы немого комического кино. Удачны эксцентрические фильмы Л. Гайдая, интересны комические ленты М. Кобахидзе «Свадьба» и «Зонтик», приобрела огромную популярность мультипликационная комедия масок «Ну, погоди!»...

И все-таки есть о чем призадуматься любителям и творцам эксцентрической комедии...

Когда комедия была королевой, она строже соблюдала свои границы, собственную систему выразительных приемов и средств, которыми к тому же монопольно владела. Самым выразительным приемом был, конечно, гротеск. Но с утверждением звука границы жанра становились все более расплывчатыми. Рядом с так называемыми чистыми комедиями появились картины, раскрывающие свой комедийный потенциал как бы, между прочим, ненароком, главное в них — внимание к жизненным деталям и достоверным подробностям. Так, с гайдаевскими эксцентриадами соседствовали «Я шагаю по Москве», «Живет такой парень». Позже вышли «Листопад», «Не горюй!», «Начало», «Жил певчий дрозд». Они кажутся комедиями не по происхождению, а по реакции зрителя, по восприятию. То есть в них не видно как бы специальной заботы авторов о комедийных эффектах. Не комикуют ни сюжет, ни актеры — комедийные интонации привносит сама жизнь. Разумеется, и здесь налицо своя техника, свои приемы, которые так или иначе наследуют традиции «комической».

Во всем этом хотелось бы подробно разобраться. Но прежде чем подойти к каким-то теоретическим обещаниям, мы обратились к тем, кто решает эти вопросы на практике, к актерам, много и успешно снимающимся в комедиях, в том числе и в эксцентрических. Их соображения и наблюдения позволяют осветить проблему как бы изнутри. Состоявшийся разговор развивался в основном вокруг эксцентрической комедии, жанра, пользующегося популярностью у зрителя, но редко появляющегося на наших экранах. В чем сила этого жанра и в чем его опасности, какой была эксцентрика прежде и как трансформируется она сейчас в нынешних лентах, какие изменения претерпевает при этом искусство комедийного актера — вот примерный круг вопросов, о которых шла речь в беседе мастеров комедии. В обсуждении приняли участие Е. Евстигнеев, А. Миронов, А. Папанов, К. Сорокин, В. Этуш.

Когда комедия была королевой

А. Папанов. Когда комедия была королевой, все было много проще и яснее. Эксцентрика, действительно, была, пожалуй, единственной формой комедии. Единственным способом выражения комического...

В. Этуш. Или по-другому: эксцентрика, можно сказать, была не только средством, но и целью. Вспомните, чем был гэг в немых комических лентах? Тщедушный человечек с кулаками наскакивает на здоровенного верзилу, тот увернулся, удар пришелся в стену, на которой висели часы. Часы падают обидчику на голову, верзила валится с ног, а маленький бродяга удовлетворенно смотрит на свой кулак. Все очень элементарно, как пощечина или пирожное, размазанное по лицу. Но что интересно, чаплинские трюки, при всем том, что они не бог весть как оригинальны, почти всегда осмысленны, они дают окраску персонажу, больше того, они дают толчок сюжету. Такое ощущение, что они внутри себя сюжетны. Теперь, когда смотришь старые комедии, диву даешься бесхитростности их сюжетов.

К. Сорокин. А помните, как у Шварца в «Голом короле» шут забавлял короля? Там тоже была череда гэгов. Шел человек, споткнулся и — носом об мостовую, маляр тоже споткнулся и облил краской проходившую мимо старушку. Та перепугалась и наступила собаке на хвост, собака от удивления укусила толстяка и т. д. Ну король и зашелся от смеха. Тоже ведь эксцентрика. Нынешние так называемые эксцентрические комедии очень сильно смахивают на этого сорта юмористику. У человека упали штаны — ха-ха. Врезался в косяк — ха-ха-ха. Вывихнул ногу — еще смешнее. Я говорю: не смешно. А мне объясняют — это эксцентрика. Не люблю дурной эксцентрики.

В. Этуш. Глупой эксцентрики и пустой комичности было предостаточно и в те времена, когда комедия была королевой. Это сейчас, с дистанции нескольких десятков лет мы видим прошлые заслуги комедии в одном розовом цвете. И все нам кажется логичным и благополучным. Но, по правде говоря, безвкусицы и тогда хватало.

И все-таки эксцентрика, по-моему,— это не проблема вкуса и разума. Чтобы удачно сострить, не надо бояться сказать глупость. Ведь что поражает в тех комических: комедийная глупость была на грани трагической мудрости. Это я не к тому, чтобы оправдать любое нагромождение трюков. Придумать трюк не трудно. Труднее осмыслить его, точнее, наполнить его смыслом. У Чаплина гениальны не столько трюки, сколько паузы между ними. Он ведь не чурается всего набора набивших оскомину внешних приемов — зуботычин, пинков, подножек. Чарли дают мощный пинок в зад, а он вежливо приподымает котелок, точно принося извинения за какую-то неловкость. Я хочу сказать, что чаплинская эксцентриада не оскорбит самого изысканного вкуса, но ведь она покоряет людей и не могущих похвастаться тонкостью вкуса. Эксцентрика может быть столь же низменна, сколь и высока одновременно. Вот в чем секрет ее популярности, а также трудности овладения ею. И вот почему я жалею, что мы пренебрегаем этим доходчивым и влиятельным жанром.

К. Сорокин. Это все верно в идеале. А на практике видишь эксцентрику куда чаще низменной, гораздо реже — высокой. Мне неинтересно наблюдать, как глупый человек попадает в глупое положение. Подавляющее количество сюжетов наших комедий основано именно на таком повороте. Больше того, я убежден, что как раз умный человек чаще всего и оказывается в глупом положении или, во всяком случае, в неожиданном, скажем так, положении. В чем была прелесть, если хотите, новизна «Верных друзей»? Почтенные, уважаемые люди попадали в нелепые ситуации. Нелепая ситуация снимает почтенность, как ветер срывает с человека шляпу. В погоне за шляпой, или внешним достоинством, человек обнаруживает свой характер, темперамент и еще какие-то свойства, которые в нормальной ситуации и неразличимы. Есть приемы, которые вызывают смех почти автоматически.

Одного живописца спросили: почему вы грустный? Он ответил: а мне неинтересно быть веселым. Мне неинтересно быть веселым, глядя на иные наши картины...

Век нынешний

А. Папанов. Не скажешь, конечно, что наш кинематограф богат комедийными фильмами, но даже то немногое, что мы имеем, радует разнообразием манер, нестандартностью подхода к такому сложному, я бы даже сказал, коварному жанру, как комедия. Худо ли, бедно ли, но на нашем экране представлены комедии, различные по жанровым оттенкам: комедия бытовая, эксцентрическая, лирическая, музыкальная. По-своему приятна картина Э. Рязанова «Старики-разбойники». И по-своему «Двенадцать стульев» Л. Гайдая.

К. Сорокин. Несколько лет назад, когда я много снимался, мне тоже все или почти все нравилось.

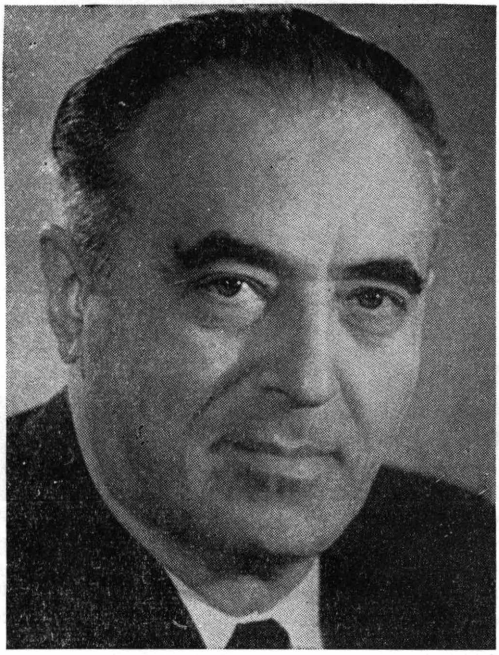
В. Этуш. Насколько я понимаю, речь идет о направлениях комедийного жанра, а не об оценках тех или иных фильмов.

А. Папанов. Мне кажется, что сейчас наиболее заметными индивидуальностями в области комедийной режиссуры являются Гайдай и Рязанов. Два режиссера — два совершенно разных подхода к комедии: Рязанов — лирик, Гайдай — эксцентрик... Рязанов — мастер диалога, Гайдай — монтажа. Конечно же, это надо принять как условное и приблизительное разграничение. Говоря, что Рязанов мастер диалога, а Гайдай — монтажа, я не думаю, что первый слаб по части монтажа, а второй — диалога. Я имею в виду характерную склонность.

К. Сорокин. Есть более традиционное разделение подобного рода комедий: существуют комедии характеров и комедии положений. У Гайдая должен смешить не только и не столько текст, сколько трюк, гэг. Актер, произнося реплику, должен непременно при этом упасть. Рязанов ищет странности и нелепости в характерах. Хотя, честно говоря, его две последние картины кажутся мне не столько комедиями характеров, сколько положений.

А. Папанов.

А. Папанов. Без нелепых положений не обойдется ни одна комедия характеров. У Гайдая есть сцены погони. И у Рязанова они есть. Но они очень разные, эти сцены. Гайдаю нужен такой сюжет, который бы дал движение погоне. Рязанову нужна погоня, чтобы объяснить характеры. Я бы не мог отдать предпочтение кому-либо из этих двух режиссеров. В каждой крайности есть своя правда. Иногда с удовольствием пьешь чай с вареньем, а иногда с лимоном. Я это говорю не только как зритель, но и как актер, который поработал и с Рязановым и с Гайдаем. У каждого из них своя индивидуальность. Это-то и приятно. И, кстати говоря, общение с яркой режиссерской индивидуальностью не может ущемить актера. Ущемляет актера, как правило, не широта таланта, а самонадеянность. Гайдай и Рязанов относятся к актеру с большим тактом и вниманием. Вообще, надо сказать, у меня такое впечатление, что кинорежиссеры с бóльшим уважением относятся к актерам, чем театральные. Впрочем, может быть, это иллюзия: внимание киноре-



В. Этуш

жиссера ценишь выше потому, что роман короток. Хотя с другой стороны, моя работа, например, с Рязановым оказалась не такой уж быстротечной...

А. Миронов. А мне в работе с Рязановым, можно считать, повезло и не повезло. Повезло в том смысле, что я снимался в такой картине, как «Берегись автомобиля», с такими актерами, как Смоктуновский, Ефремов, Папанов. Не повезло в другом отношении — роль выдалась довольно однозначная. По ходу работы я чувствовал себя скорее зрителем, нежели участником. Картина, которая была праздником, оставила в душе и чувство досады. Мой персонаж был жуликом и только. Злобным, ничтожным жуликом, без полета и фантазии, без тех душевных колебаний, которые в общем-то отличают все рязановские персонажи. Рязанов умеет увидеть грустное в смешном, смешное в грустном. Мой персонаж оказался досадным исключением: жуликом является на экран и при своих корыстных же интересах остается в финале.

У Гайдая роль того же плана развивалась и строилась несколько иначе. В «Бриллиантовой руке» я играю человека жуликоватого, но не без романтических наклонностей, человека без царя в голове, но не без претензий. Отсюда такой горделивый взмах головой. Это только жест, но и он позволяет судить о внутренней неоднородности человека. Играя Графа, я представлял его бойким молодым человеком, лихо взлетающим на круп поровистого коня, но не способным там удержаться. Вскакивает и падает, и снова вскакивает и т. д. Что-то вроде немой эксцентрики. Нехитрое приспособление, но оно, как ни странно, позволило внести в достаточно условный образ некоторую толику психологической достоверности. Все говорят об особой степени условности комедий Гайдая в сравнении с рязановскими. Так оно и есть. Я только хотел бы сказать, что часто и внешняя эксцентрика не исключает каких-то точных психологических характеристик, напротив, подсказывает, побуждает к ним.

А. Папанов. С другой стороны, по-моему, сюжет фильма «Берегись автомобиля» условен даже несколько больше, чем сюжеты гайдаевских картин.

Допущена та мера доброты, которая превышает все привычные нормы. Потому так закручивается сюжет. Все меняются местами: порядочный человек жульничает, непорядочный оказывается пострадавшим. Эксцентрика читается не в тексте, а в подтексте. Она оказывается запрятанной глубоко внутрь. И это по-моему очень плодотворно для развития комедии.

А. Миронов. Я хочу обратить внимание на те комедии, входя в которые как бы и не замечаешь порога условности — точно это продолжение реальности. Как наиболее свежий и редкий пример назову фильм «Жил певчий дрозд». Эту картину неловко назвать комедией. Взяты несколько часов из жизни человека, как будто без особого отбора.

Вроде бы нет особой нужды говорить в связи с этим фильмом и об эксцентрике и гротес-

ке. Но обратите внимание — даже внешней эксцентрики там немало. Перед героем падает цветочный горшок, поблизости от него обрушиваются леса, он все время куда-то спешит, от кого-то удирает. Также построены короткометражные ленты Кобахидзе или недавние телевизионные грузинские картины «Серенада» и «Кувшин». Здесь никто не беспокоится о специальной комедийной выгородке, о некой условной площадке. Напротив, среда и атмосфера подчеркнуто обыкновенны и безусловны. Во всяком случае, входя в картину, не спотыкаешься о порог комедийной условности. Но это не значит, что ее вообще там нет.

Вот, говорят, что в картине Иоселиани ничего не придумано. А там придумано самое главное — профессия героя. Он литаврист в симфоническом оркестре. Очень удобная профессия — в нужный момент надо ударить по барабану, а в остальное время ты волен, как певчий дрозд. Что касается профессии литавриста — это неправда, что касается человека и его жизни — то сущая истина. Профессия здесь имеет видимость реальной и жизненной, на самом-то деле она условная. Картина Иоселиани, по-моему, примечательный пример того, как почти до неузнаваемости трансформировалась сегодня традиционная эксцентрическая техника. И у Рязанова и у Гайдая через отклонения (разного порядка) выясняется норма. Как правило, это морально-этическая норма. У Иоселиани несколько сложнее. Тут идет речь о духовном зазоре между возможностями человека и его реальной жизнью.

В. Этуш. Похоже, что эксцентрическая лента интеллектуализируется и не столько по форме, сколько по содержанию. Она делает предметом своего исследования духовную жизнь человека. Об этом стоит особо подумать, но здесь любопытно задаться другим вопросом: о том, как с годами трансформируется искусство комедийного актера. Не симптоматично ли то обстоятельство, что сегодня, пожалуй, нет того резкого деления актеров на комедийных и драматических, как бывало прежде?

К. Сорокин

Комик. Комедийный актер. Актер...

А. Миронов. Актеров, специализирующихся сегодня только в комедиях, я что-то не могу припомнить. В годы немого кино — другое дело. Наверное, потому тогда комедийные актеры и назывались комиками.

А. Папанов. Комедийные актеры нынче те, кто снимается еще и в комедиях. Я знаю режиссеров-комиков: Л. Гайдай, Э. Рязанов, Р. Быков. Я не знаю актеров-комиков.

А. Миронов. Ю. Никулин, кажется, уж чистый эксцентрик, но сколько психологической правды было в его работе «Когда деревья были большими». Или возьмите А. Папанова, Е. Леонова, Р. Быкова...

А. Папанов. Я сам не прочь покомиковать, но у других прежде всего ценю психологическую правду. Мой идеал — Хмелев.

А. Миронов

Е. Евстигнеев. Мне тоже нравятся актеры неоднозначные, разноплановые, способные играть и в комедиях Гайдая и в картинах Рязанова. Я люблю немые комические, но мне лично ближе не актеры-эксцентрики, а те, кто умеет вызывать смех благодаря своей наблюдательности, кто умеет смешить без внешних преувеличений.

К. Сорокин. В кино лучше недожать, чем «пере». Есть такой тип комедийного актера, в их игре практически нет комикования. А как им удается поддерживать в нас, зрителях, улыбчивое состояние — непонятно. Они поражает естественностью.

Был у меня на съемках занятный случай с одним актером. Простой эпизод; мы встречались, протягивали друг другу руки и каждый говорил: «Здравствуй!» Все. Ну, что здесь особенного можно придумать? Нужно быть только максимально естественным и органичным, что я и постарался сделать. Я подошел, как мне казалось, самым непринужденным образом поприветствовал партнера. Что же он, партнер? А он в это время думал о чем-то своем и, видимо, выключился из реальности. Он помедлил, как бы что-то вспоминая, потер лоб, словно стряхивая посторонние мысли, и только затем, опомнившись, протянул мне руку. На экране моя прямолинейная естественность выглядела очень бедно. А вот персонаж моего партнера негаданно расцветился новыми красками.

У таких актеров удивительная способность играть так, словно они забывают текст и по ходу фильма наново его сочиняют. Это и создает ощущение абсолютной естественности. Актеры комедии положений могут об этом не заботиться. Еще, кажется, Толстой делил актеров на две категории: тех, кто играет на глаз, и тех, кто играет на слух. На глаз, конечно, эффектнее, на слух — вернее.

Если вы свяжете Мартинсона, то он не сможет играть, так как он — актер маски, и для него жест — что слово, что мысль. А вот Яншин будет только благодарен. Он еще вернее выразит то, что надо выразить. Станиславский говорил актеру: вы можете играть хорошо или плохо, но вы должны играть верно.

Я хотел бы сыграть человека — это моя давнишняя мечта. Мне многое не нравится не потому, что мало снимаюсь. Я мало снимаюсь потому, что мне многое не нравится. Я жду роли человека, а мне предлагают сыграть помидор. Или звонят со студии и просят попробоваться на роль голого англичанина. Отвечаю, что на англичанина мало похож и меньше всего — в голом виде. Не знаю, как кого, но меня раздражает вот такое штампованное всезнайство. Никто по-настоящему не хочет знать, что́ я могу как актер сыграть. Мои творческие возможности измеряются мертвыми абстракциями вроде помидора или голого англичанина. Неужели

непонятно, что так из любого живого актера можно сделать мертвую абстракцию.

А. Миронов. После «Бриллиантовой руки» мне предлагались сценарии, где, как правило, были роли все тех же хватких молодых людей. Сыграть это было бы не трудно, но уже не интересно. Я стал отказываться.

К. Сорокин. Знаете, сначала играешь то, что умеешь, а потом, в один прекрасный день обнаруживаешь, что ты всего-то и умеешь только то, что сыграл. Вот когда горько становится. Нет более серьезной опасности для комедийного актера, чем затвердевшее, застывшее амплуа. Оно иногда способствует успеху актера у публики, но часто — слишком дорогой ценой для него. Вот почему я за комедию, как говорят здесь, «непроизвольную», ну, скажем, типа «Верные друзья». Она предполагает у актера не просто определенную культуру условности, но и известный человеческий опыт, известную художническую самостоятельность. Не случайно в тех же «Верных друзьях» солируют актеры, которых сугубо комедийными никак не назовешь: А. Борисов, Б. Чирков, В. Меркурьев. Запоминается не комедийное мастерство актеров, а обаяние личностей тех персонажей, которых они играют абсолютно верно.

А. Папанов. Я за то, чтобы комедии были самых разнообразных жанров. Это создает хорошие предпосылки для гармоничного развития актера. Если при этом режиссеры будут проявлять определенный такт, внимание или просто профессиональное любопытство к актеру, тогда, наверное, им не придется вынуждать актера всю жизнь работать в одном амплуа.

В. Этуш. Почему, стоит ли так волноваться по поводу амплуа? В театре оно просуществовало века и ничего.

А. Миронов. Комедийное амплуа скорее всего неясное эхо старой маски... Времен Великого Немого.

Знаем ли мы маску?

В. Этуш. Маска возвращает нас к так называемому площадному театру. К комедии дель'арте. Ничего живее и подвижнее, чем

Е. Евстигнеев

театральная маска тех времен, история театра не знала. Конечно, для традиции маски много значила публика, ее непосредственная реакция. Все-таки в театре, что ни говорите, зритель ближе к актеру, к лаборатории его искусства. Актер в маске мне всегда представлялся канатоходцем, балансирующим между условностью и реальностью. Актер, почувствовавший равновесие, обретает необходимую свободу действия, мысли и чувства. Он будет «на ты» и с буффонадой и с трагедией.

Е. Евстигнеев. Сегодня для меня понятие «маска» ассоциируется со всем неживым в искусстве. Маска — это всего лишь слепок с человеческой сущности.

В. Этуш. Нет, маска не исключает, а включает элемент человечности. Можно говорить лишь о дурном воплощении самой маски.

А. Папанов. А, по-моему, маска — это прекрасно. Я — за. В кино большой удачей были фильмы «Пес Барбос» и цикл фильмов о приключениях Шурика. Но, увы, маска преходяща. Даже самая гениальная. Маска Чаплина победила весь мир. Но время победило и маску Чаплина.

В. Этуш. Любая маска когда-либо исчерпает себя. Она затвердевает и перестает реагировать на жизнь, реальность. Время делает свое дело. Впрочем, Чаплин — особый случай.

Е. Евстигнеев. Чаплин создал образ человечного человека. А то, что человечность оказывается такой эксцентричной в глазах зрителя, это уже вопрос человечности самих зрителей. Если Чарли это маска, то маска человечности.

А. Миронов. Маска Чаплина тем велика, что она социально определенна. Поэтому она так внутренне динамична, эластична, что ли... И поэтому как ни вездесуща она в пространстве, но не вечна во времени.

Е. Евстигнеев. Гайдаевские маски Балбеса, Труса и Бывалого оказались замкнутыми в кругу одних и тех же узких жизненных обстоятельств: браконьерство, выпивка, мелкое жульничество...

В. Этуш. В том-то и дело, что маска — это образ гомерических размеров. Она и требует широких социальных просторов. Пока Чаплин властвовал на условных цирковых или съемочных площадках, пока его сюжеты крутились вокруг театральных подмостков, он был занимателен, даже велик в своем эксцентрическом мастерстве. Но когда он вышел на дорогу жизни — вот где открылся его художнический гений. Маска ведь требует не просто прекрасного актера, она обязывает к широким социальным обобщениям. В принципе, наверное, можно было бы продолжить в следующей картине работу над образом Саахова, который, судя по отзывам зрителей, оказался весьма популярным. Я не думаю, что в «Кавказской пленнице» я показал все, на что он способен, этот демагог и фарисей. Но даже снимись я в этой роли не однажды, а еще много, много раз, то и тогда образ Саахова не стал бы маской. Для создания маски нужна другая степень условности. Дай бог сохранить более или менее живое выражение лица.

Е. Евстигнеев. Что касается меня, то я никогда не помышлял о создании единого образа, кочующего из одной ленты в другую. Такого рода маска — это эстрада. Ограничиться эстрадой я бы не хотел. Зачем же мне тогда маска?

К. Сорокин. Но без маски эксцентрическая комедия теряет. Чаплин в маске ест гвозди — это смешно. Но если он этим попробует заняться в партикулярном платье, боюсь, что это будет грустно.

В. Этуш. Возьмите де Фюнеса. Очень популярный актер. Его знают, помнят, его ни с кем не спутают. Для него пишут сценарии, на него работают режиссеры. Но создал ли он маску? За тем, что сыграл де Фюнес, я не вижу образа. Я вижу самого актера в необычных обстоятельствах.

К. Сорокин. Понятие маски вообще понимается часто весьма странно. Обыгрывается излишняя толщина или излишняя худоба, непомерный нос или безразмерные зубы. Шепелявость, гнусавость, косоглазие, косноязычие... Физический недостаток выдается за маску. А быть хромым это не значит владеть эксцентричной походкой.

В. Этуш. Это понятно. Больше того, быть резкохарактерным актером — не значит оказаться непременно эксцентриком. Актер, даже очень яркой индивидуальности, остроxарактерный, обыгрывающий из фильма в фильм свою характерность и свою индивидуальность, все-таки еще не обретает маски.

К. Сорокин. Мне кажется, что попытка создания комедийных масок в картинах Гайдая не состоялась. Картины сами по себе удачные. Но маски не вполне живые. Когда маски делятся на положительные и отрицательные, то это уже не маски, а нечто

другое. Шурик — положительный, Бывалый, Трус и Балбес — отрицательные. Шурик почему-то воспринимается не столько как живой персонаж, сколько как сюжетная связка. Иногда может показаться, что маска, удачно найденная для одного-двух фильмов, могла бы еще пожить, если бы только сценаристы не поленились, а режиссеры постарались и дальше работать в этом направлении. В таких случаях говорят, что актерская индивидуальность или комедийный талант использованы не до конца, раскрыты не вполне. Давайте раз и навсегда договоримся, что актерская индивидуальность и маска — это разные вещи. И писать сценарии на актера, имея в виду его самобытность и возможности, это одно, а создавать сценарии и фильмы для образа-маски — это другое. Чаплин, например, писал сценарии не для себя, а для своего образа. Его маска — живое и выразительное лицо, потому что она не внешность, а суть.

К сожалению, как раз к сути, к содержанию комедии у нас часто подходят удивительно нетребовательно, сводя его к случаю, к тривиальности, а то и вовсе к весьма примитивным прописям-иллюстрациям. Поэтому и «не интересно быть веселым», не интересно, не хочется играть в таких фильмах.

Неловко появляться на экране и гоготать во все горло, зная, что повод-то для этого поистине ничтожный, зная, что у зрителей этот кадр в лучшем случае вызовет смущенную усмешку.

Любое искусство, комедийное в том числе, должно быть освещено глубокой мыслью. И тогда, когда это эксцентрика, и тогда, когда это маска: в любой своей форме комедия обязана быть содержательной.

Беседу записала О. УЛЬЯНОВА

Встречи с читателями

Редакция нашего журнала провела несколько встреч со своими читателями. Эти встречи показали, как велик интерес у любителей кинематографа к искусству экрана, с каким нетерпением ожидаются новые работы мастеров, талантливой кинематографической молодежи. Разговор с читателями показал, сколь высоки сегодня требования, которые предъявляют зрители к произведениям кинематографа. Поддержку и одобрение получают те фильмы, которые поднимают и разрабатывают глубокие жизненные проблемы, воссоздают ярко и талантливо образ нашего современника.

Читатели высказали пожелание чаще видеть на страницах журнала «Искусство кино» статьи известных режиссеров, творческие портреты любимых актеров, мемуары крупнейших мастеров экрана, материалы о зарубежном кино. Стремление почерпнуть в журнале глубокие и обстоятельные сведения о проблемах развития искусства экрана свидетельствует о серьезном, вдумчивом интересе широких кругов зрителей к кинематографу.

Встречи с читателями и устные выпуски журнала «Искусство кино» состоялись в московских кинотеатрах «Горизонт» и «Варшава», на ВДНХ, в Центральном Доме журналистов, в Центральном лектории общества «Знание». Состоялись беседы с работниками московских библиотек, с директорами рабочих клубов, домов и дворцов культуры столицы.

Вместе с сотрудниками редакции во встречах с нашими читателями принимали участие режиссеры М. Донской, Н. Губенко, С. Кулиш, Ю. Монгловский, Б. Рычков, В. Трошкин, В. Усков, А. Шейн, В. Шнейдеров, актеры П. Вельяминов, А. Кузнецов, Л. Прыгунов, И. Ясулович, Г. Яцкина, кинокритики Я. Варшавский и Н. Суменов.

Журнал приносит благодарность кинематографистам — друзьям редакции и работникам учреждений, помогавшим журналу в организации встреч со своими читателями.

искусство КИНО искусство

за рубежом

Кинематограф Азии и Африки: успехи, надежды, проблемы...

Раздумья после II Ташкентского кинофестиваля

А. Медведев, Д. Шацилло

1. Развернутое наступление

Давно уже канули в Лету времена, когда экранное искусство Востока являлось terra incognita не только для рядовых зрителей, но и для профессионалов, когда киногеография Азии ограничивалась лишь Японией и Индией, когда Египет был единственной арабской страной, выпускающей фильмы, когда историки с горьким недоумением констатировали отсутствие хотя бы одного полнометражного фильма, «который был бы поставлен, написан, сыгран и смонтирован африканцами и звучал на одном из африканских языков» (Жорж Садуль).

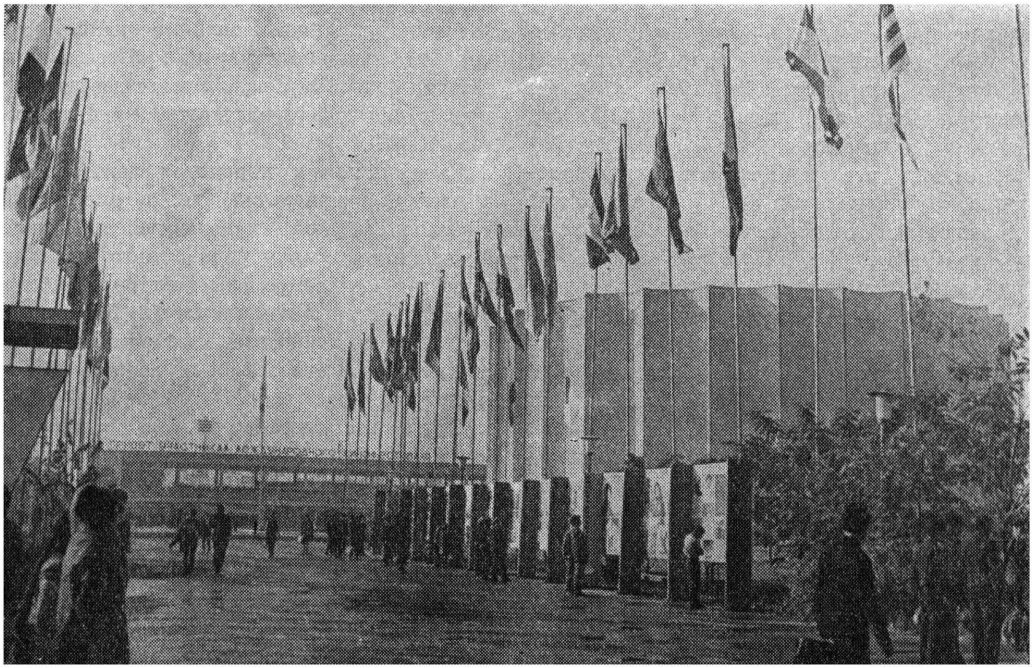
Мощное национально-освободительное движение, бурные общественные катаклизмы повергли стародавние колониальные устои империализма в Азии и Африке, преобразили карту двух великих континентов.

Успехи молодых развивающихся кинематографий стран Азии и Африки неотделимы от возрастающей активной роли государств «третьего мира» в общем процессе антиимпериалистической борьбы. В этой связи важно напомнить то, что говорил о переменах в судьбах афро-азиатских народов, о навсегда потерянных капиталистическими державами колониальных владениях Л. И. Брежнев: «... дальнейшее развитие освободившихся стран по пути национальной независимости с неизбежностью приходит в столкновение с политикой империализма и может происходить только в борьбе против империалистической политики... бывший колониальный мир вступил в новую полосу: **на первый план все отчетливее выступает борьба уже не только за национальное, но также — и это теперь главное — за социальное освобождение.** Молодые страны ищут пути развития без капиталистов, без эксплуатации человека человеком».

В такой обстановке создавался и развивался новый афро-азиатский кинематограф, вдохновленный пафосом антиимпериалистической борьбы, идеями социального и политического прогресса. Ныне этот кинематограф стал существенным фактом общественной и культурной жизни мира.

Весной прошедшего 1972 года авторам этих заметок довелось присутствовать на Международном кинофестивале в Ташкенте, где в общей сложности было показано несколько десятков полнометражных и короткометражных фильмов из стран Азии и Африки. Трудно представить социально-художественное явление более сложное, многогранное, противоречивое. «Чисто кинематографические» критерии оказываются здесь зачастую зыбкими или условными, когда нужно определить полную значимость того или иного фильма. Достижения или отступления молодых художников требуют особой точки отсчета.

Кинематографическая карта Азии и Афри-



Ташкентский дворец искусств в дни II Международного кинофестиваля стран Азии и Африки. Май, 1972

ки находится в теснейшей соотнесенности с политической картой этих районов планеты; здесь сосуществуют страны с различными, подчас диаметрально противоположными социальными системами, страны, заметно отличающиеся друг от друга по уровню своих промышленных, финансово-экономических мощностей.

Можно понять повышенный интерес международной кинематографической общественности к Ташкентскому фестивалю, под девизом которого «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» была воссоздана знаменательная панорама киноискусства Азии и Африки. Его анализу и будут посвящены наши раздумья. Впрочем, несколько месяцев спустя одному из нас довелось побывать на Карфагенском фестивале (он проводится в Тунисе и носит имя древнего Карфагена, ставшего пригородным районом столицы страны). Этот фестиваль дополнил наши представления главным образом о кинематографе молодых африканских стран.

Противоборство неоднородных, иногда полярных идейно-художественных тенденций насквозь пронизывает и нередко определяет сам процесс движения двух крупнейших континентов Земли по трудным путям седьмого искусства. И все же во главе движения, бесспорно, идут социалистические кинематографии Востока; именно эти кинематографии «задавали тон» на Ташкентском фестивале прошлого года, знаменательного года 50-летия СССР. Картины союзных республик нашей страны, ленты, привезенные на фестиваль из ДРВ, фильмы, созданные в Корейской Народно-Демократической Республике, как бы возглавили то развернутое наступление на империализм, расизм и милитаризм, которое обусловило отличительную черту фильмов, включенных в программу фестиваля.

Экранная география современного Востока столь же пестра и неоднородна, как и его политическая география. И мы вовсе не собираемся превращать свою статью в конспект учебника по «киногеографии». Мы излагаем только наблюдения, итоги раздумий над виденными нами фильмами.

Мы отнюдь не претендуем и на журналистскую, публицистическую универсальность. Мы описываем лишь наиболее примечательные фрагменты фестивальной мозаики, а специальный социологический анализ реалий афро-азиатского статус-кво сознательно оставляем за пределами своей работы — в ее основе, повторяем, впечатления от фильмов.

Нами в этой работе двигало желание выявить, зафиксировать с достаточной четкостью и рельефностью обозначающуюся на кинематографической карте Азии и Африки тенденцию к созданию нового, боевого, непримиримого антиимпериалистического искусства.

Очень яркое проявление этой тенденции мы наблюдаем в кинематографе стран, находящихся на переднем крае борьбы с империалистической экспансией. Вьетнамский фильм «Укрыться негде» законно вызвал главный и преимущественный интерес зрителей и гостей, собравшихся на Ташкентском фестивале. Жарким дыханием антиимпериалистической борьбы наполнена и картина «Песня, звучавшая на поле боя», засвидетельствовавшая рост профессионального мастерства кинематографистов КНДР.

Вьетнамская и корейская ленты сделаны в разной, вернее сказать, в диаметрально противоположной художественной манере. Вьетнамский фильм подчеркнуто строг в показе среды и атмосферы действия, он скорее хроникален, сюжетно условен. Картина, поставленная корейскими мастерами кино, явно тяготеет к поэтической символике, к поэтическому сказу.

Сюжет вьетнамского фильма связан с историей разоблачения диверсанта, проникшего в тыл Народной армии, корейская лента повествует о героической жизни солдата-пехотинца, бывшего крестьянина, который в кульминационный момент борьбы с интервентами повторяет подвиг Александра Матросова.

Вьетнамский фильм по жанру близок военно-приключенческой повести, но построенной на документальном материале. Своеобразие корейской картины в ее темпераменте, в той

«Укрыться негде» (ДРВ)

«Песня, звучавшая на поле боя» (КНДР)

взволнованности, почти плакатной остроте, обнаженности, в раскрытии темы воинской доблести, которая пронизывает ее многие кадры.

И все же художественное несходство вьетнамской и корейской картин, то, что составляет их различие в художественном, кинематографическом смысле, менее существенны, чем то, что роднит оба фильма.

Пожалуй, отличительной особенностью вьетнамского фильма «Укрыться негде» является удивительная четкость, почти прозрачная ясность повествовательной схемы; здесь все обозначено строго, точно и недвусмысленно: расстановка противоборствующих сил, идейные позиции противников, неизбежность победы одних и поражения других. Порой кажется, что происходящее на экране есть зримая иллюстрация чеканных и грозных строк военного донесения, оперативной сводки о том, как был заброшен, а затем обнаружен и обезврежен вражеский диверсионный отряд, как никто из шпионов не мог найти пристанища на земле, хозяином которой является мужественный, свободный, непокоренный народ.

В корейской картине, действие которой разворачивается в дни боев с американскими интервентами, заметно стремление опоэтизировать историю, наполнить минувшие события взволнованным дыханием сегодняшнего дня. Очевидно, поэтому так органичен в фильме стихотворный текст, так естественны долгие музыкальные эпизоды; в раскованности ритмов, открытости, широте ощущается желание постигнуть красоту жизни людей, завоевавших в огне сражений право на радостную, светлую жизнь... Стоит отметить, что и во вьетнамской и в корейской лентах, несмотря на всю несхожесть их эстетических особенностей, чувствуется возросшее профессиональное мастерство, спокойное и твердое умение создавать атмосферу, пластически точно, впечатляюще решать серьезные идеологические и художественные задачи.

Пафос антиимпериалистической битвы роднит героев вьетнамской и корейской картин, эти герои — братья по духу, братья по классу, они сражаются с общим врагом, не щадя жизни, презирая смерть и побеждая смерть.

2. Экран взрывается жизнью

В потоке революционного становления молодых кинематографий Азии и Африки некими островками консервативности и стабильности представляются на первый взгляд Индия, Арабская Республика Египет, Япония. Де-

сятилетия истории киноискусства, развитая производственная база, плеяда признанных мастеров, сложившаяся репутация на мировом экране. При всем своеобразии в каждом отдельном случае, компоненты эти слагаются в принципиально знакомую картину буржуазного кинематографа, которую не меняет даже противодействие отдельных группировок, художников различных взглядов и устремлений.

Однако было бы грубой ошибкой при рассмотрении темы, нас интересующей, обойти молчанием некоторые египетские, индийские и японские фильмы из числа просмотренных в фестивальных залах. И не только потому, что «Ночь и преграда» (АРЕ), «Интервью» (Индия) или «Под знаменами восходящего солнца» (Япония) убеждают в неувядаемости прогрессивных тенденций в киноискусстве этих стран, а и по другим причинам.

Не забудем, что появление каждого сколько-нибудь значительного, содержательного фильма с философской и эстетической индивидуальностью оттеняет глубочайшие, почти кризисные противоречия, свойственные сегодня (тоже знамение времени!) кинематографистам, лидирующим в афро-азиатской кинопромышленности.

Чтобы представить существо кризисных явлений в кино АРЕ, например, стоит процитировать два высказывания в прессе известного у нас режиссера Юсефа Шахина. «Нам необходимо заново осмыслить арабское кино. Хватит с нас фильмов с 17 поцелуями и 78 песнями»... «Арабы приучились не думать. Необходимо разрушить эту смертельную привычку»... Журнал «Навади-Синема», опубликовавший за месяц до начала Ташкентского фестиваля второе из этих высказываний режиссера, поддерживает его: «Танец живота» должен уступить место спазмам пустого желудка, и декорации «1001 ночи» должны быть разрушены, чтобы можно было увидеть реальность землянок».

Острота положения усугубляется не только малым количеством фильмов, реализующих подобные декларации. Честно говоря, большинство лент египетской программы (весьма обширной, кстати) относилось, по иронической определению того же журнала, к кинематографу как раз «анестезирующего действия».

«Голая правда» (АРЕ)

В Ташкенте некоторое исключение с большими оговорками составлял фильм «Голая правда». В Тунисе египетские журналисты рекомендовали посмотреть новый фильм молодого режиссера А. Фахми «Ночь и преграда»: «Острый фильм, социальные мотивы. Такого вы еще не видели в кино АРЕ».

Действительно, первые же эпизоды приковывали внимание жестоким реализмом описания быта и нравов каторжной тюрьмы времен короля Фаруха: «псовая охота» на бежавшего заключенного, изнурительный труд в обожженной солнцем каменоломне, бессмысленно жестокие избиения.

На этом фоне мрачных офортов А. Фахми талантливо и убедительно «прорисовал» образы людей, вершащих судьбы заключенных. Одни разменивают понятия чести, гуманизма, верности долгу на малые и большие блага карьеры и власти, другие с ужасом и сомнениями осознают фальшь и зыбкость официальной трактовки данных понятий перед лицом страданий, несправедливости и жестокости. Причем в биографиях и поступках разных героев персонифицированы как бы различные стадии перехода от изначального мировосприятия к противоположному, что обещает интересный и глубокий конфликт, социальный, нравственный.

Однако сюжет развивается далее, и едва намеченный конфликт размывается потоком мелодраматической истории страстной любви невинно осужденного юноши и жены начальника тюрьмы. Заключенный (электрик по профессии) доставляется однажды в дом своего главного гонителя, дабы произвести необходимый ремонт. И встречает женщину, отягощенную пустотой и жестокостью мира своего мужа, к которому принадлежит и она сама. Последующее представить несложно: любовь и опасность разоблачения, появление шантажиста, ревность и коварство начальника тюрьмы... И все венчает кровавый финал.

Не стоит торопиться записывать «Ночь и преграду» только на счет личных исканий и промахов А. Фахми. Его фильм — явление, возникшее на перепутье египетского кинематографа. Препоны цензуры, система проката, потакающая низменным вкусам зрителей, дурные эстетические традиции, культи-

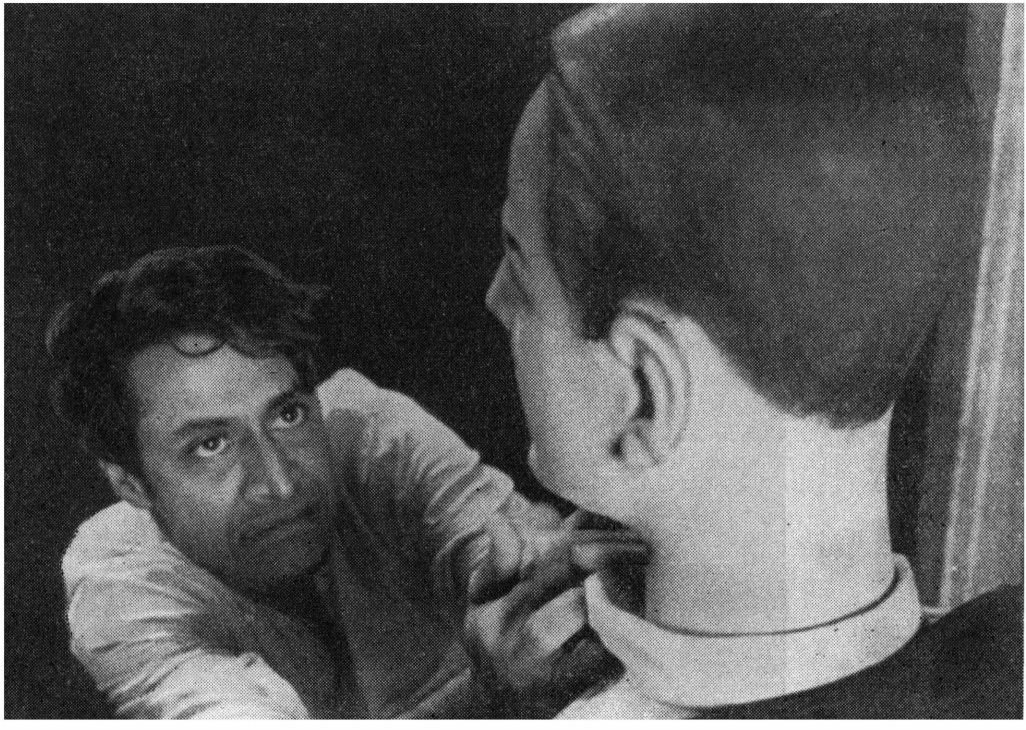
«Ночь и преграда» (АРЕ)

вируемые многие годы,— вот что обусловило идейную и художественную двойственность и расплывчатость работы молодого режиссера. И не только его одного. Не случайно пресса, выражающая взгляды прогрессивной арабской интеллигенции, не раз с тревогой и грустью констатировала разлад между устремлениями и намерениями молодых кинематографистов АРЕ и результатами их творчества. При этом можно понять энтузиазм наших коллег из Каира, поддерживающих фильм А. Фахми, как и все фильмы, ориентированные на массового зрителя, политическая активность которого в последние годы заметно возросла (в частности, после «шестидневной войны» 1967 года). Нынешнее настроение участников и сторонников «новой волны» в кино АРЕ (насколько высока и сильна эта волна — покажет время) выразил уже упомянутый нами Ю. Шахин: «Фильм может нравиться или не нравиться, но мне наплевать на все, если он заставил задуматься хоть одного зрителя».

Обращение к индийской кинопрессе обнаруживает если не совпадение, то близость проблем, занимающих интеллигенцию этой страны, с заботами, горечью и надеждами кинематографистов АРЕ. Удивляться тут нечему: все это естественно. Трудности современного индийского и египетского кино — не что иное, как рецидивы многолетнего развития в неестественной, уродующей обстановке колониальной зависимости, а затем зависимости политической и экономической от той же самой Великобритании.

Потому-то, скажем, журнал «Фильм уорлд», подводя итоги 75-летнего пути индийского кино, в числе главных его пороков называет

«Интервью» (Индия)



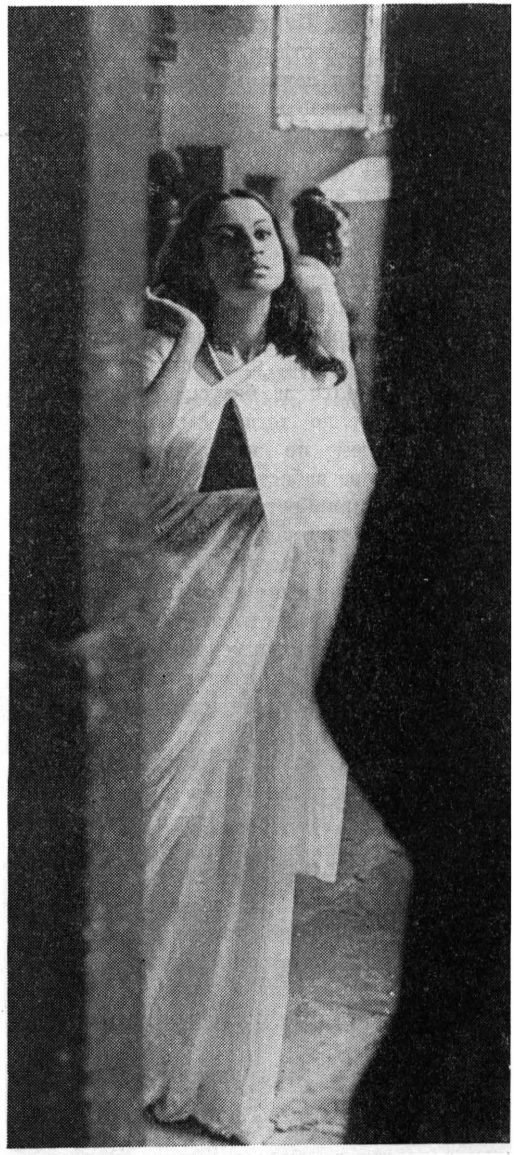
стандартность, стереотипность, «клишированность» экранной продукции. «Подражание, — пишет обозреватель журнала,— стало до такой степени традицией, что даже критерии оценки фильмов приспосабливаются к нему... Мы уже почти забыли, что такое индийский фильм со всей его самобытностью и неповторимостью». Последующее признание журнала особенно знаменательно: «Существует странный контраст и противоречие, заключенные в самом понятии «индийский фильм»... Это своеобразная всеобъемлющая композиция, включающая песни, танцы, комедию, драму и т. д...

Те, кто всерьез озабочен застоем в индийском кино, часто задают себе вопрос, как исправить положение. Но огромные массы кинозрителей, чья реакция находит прямое выражение в размерах кассовых сборов, удерживают тенденцию развития кино в прежнем направлении».

Объективности ради мы могли бы процитировать восторженные воспоминания индийских критиков о таких фильмах, как «Два бигха земли», и назвать мастеров, снискавших национальному кинематографу международную славу. Но и не сделав этого, мы не исказили бы сути процесса самоанализа и переоценки багажа прошлого, происходящего сегодня в киноискусстве Индии.

Модель его наглядно была представлена и на фестивале в Ташкенте, где мы увидели несколько стереотипов «индийского фильма», выполненных с разной степенью умения. Однако там же, на фестивале, познакомились мы и с работой режиссера, открывшей нам черты направления, проблески оптимизма и надежд в сердцах патриотов национального индийского киноискусства.

Пафос активного неприятия буржуазных ценностей, отрицания собственнической идеологии, в конце концов переходящего в «бурю и натиск», в активное действие, «изменяющее мир», составляет основу фильма режиссера Мринала Сена «Интервью» («Собеседование»). События в картине разворачиваются в течение одного дня. Это день юноши, который должен поступить на работу в одну из



«Интервью» (Индия)

британских компаний, занять выигрышное «вакантное место». Первая половина сюжета изобилует подробностями, точно и рельефно зафиксированными деталями семейной жизни героя, где «врасплох» увиденными, а где «отыгранными» случайными статистами, подробностями городской «суеты сует».

Герой должен явиться на специальную комиссию, которая примет у него экзамен, возьмет «интервью» по поводу взглядов на жизнь и профессию. Но герой и «жить торопится, и чувствовать спешит», нервничает перед ответственным делом; он сначала забывает квитанцию на костюм, находящийся в химчистке, потом долго и безуспешно ищет ее, наконец находит, но тогда выясняется, что получить костюм по квитанции все-таки нельзя: в конторе забастовка. После этого парадное одеяние приобретается с помощью знакомых, но и здесь героя ждет неудача — он забывает сверток с костюмом в трамвае, в азарте добросердечия помогая поймать карманного вора. Костюм, этот фетиш, символ будущего «истэблишмента», ускользает прямо из рук. Герой приходит на свое «интервью» в индийской национальной одежде. Чопорные британские чиновники, шокированные нарушением «общепринятых норм» сдачи экзамена, отказываются предоставить герою «место под солнцем». Так из-за мелочи человек оказывается за бортом успеха.

И здесь следует внезапный и яростный скачок фильма в другое качество. Материал картины точно взрывается изнутри, выламывается из орбиты замедленного, почти новеллистического повествования, в нем начинает звучать гротескная, обличительная, сокрушительная нота.

Герой вытаскивает из витрины магазина и вдребезги разбивает манекен, претенциозную игрушку моды, ослепительный и жалкий знак недосягаемого благополучия. В бешеном ритме монтируются встык этому эпизоду кадры демонстраций, уличных боев с полицией; «частный случай» как будто выталкивается, выплескивается на простор города, только уже в другом образном строе, другом ритмическом и стилевом ключе. Это уже не «бунт подробностей» жизни, это бунт против самой системы жизни, в которой цена костюма означает цену индивидуума, бунт против «мелочей жизни», из-за которых исчезает, съедается сама жизнь.

В одном из своих ташкентских интервью Мринал Сен недвусмысленно расшифровал сложность, которую ему предстояло преодолеть на пути к своей ленте. Он сказал:

«Тема фильма «Интервью» («Собеседование») — это борьба личности против империализма. В течение десяти лет я хотел поставить эту картину, но никто из продюсеров не соглашался ее субсидировать. Говорили, что это бессюжетная история, не поддающаяся экранизации. Моя идея состояла в том, чтобы запечатлеть в кадре актуальные политические проблемы, связать насущные моменты борьбы за перемены в обществе с моментами обычной жизни обычного рядового человека. Я пытался показать в своей работе, что эти стороны реальности идентичны.

Простая история, понятная всякому зрителю, имеет в кульминации политическую проблему, которую должен разрешить для себя всякий честный человек, живущий в обществе, основанном на эксплуатации...»

Бесспорно, фильм «Интервью» Мринала Сена заметно выделялся, даже первенствовал среди других картин, представленных на Ташкентский фестиваль индийской кинематографией. Секрет «Интервью» прост, как прост эффект всякого настоящего искусства. Картина Сена выводит заурядный житейский сюжет на орбиту серьезных обобщений социального и нравственного характера. И это становится первопричиной его глубокого и подлинного своеобразия: художественного и национального.

Заметным событием на Ташкентском фестивале стал и демонстрировавшийся в первый день официального показа фильм «Под знаменами восходящего солнца», поставленный режиссером Киндзо Фукасаку по сценарию Кането Синдо.

Работа Фукасаку, исполненная в ключе лучших традиций реалистического, антибур-

жуазного, остросоциального кинематографа, одновременно горька, беспощадно сурова, трагична и поэтически возвышенна, пронизана мучительным и стойким чувством сострадания к человеку. Фукасаку без всяких прикрас, умолчаний, словесных и изобразительных эвфемизмов воскресил на экране трагическую бессмыслицу развязанной японской военщиной войны, вплоть до эпизодов самоедства среди японских солдат на Филиппинах. «Каннибалистские» мотивы для режиссера — не самоцель, не средство поразить и травмировать психику зрителя. Фукасаку обличает японский милитаризм, ввергнувший «страну восходящего солнца» в ад кровавой и бессмысленной бойни.

Одна из лучших сцен картины — сцена расстрела трех дезертиров на берегу освещенного утренним солнцем залива. В последнем судорожном объятии сжимая друг друга, пытаются оборванцы с завязанными глазами задержать, затормозить, подавить чувство страха перед неумолимой смертью, с безучастной и мрачной тупостью глядящей в их лица дулами карабинов... Вчера это были подсудимые трибунала, еще жившие жалкой, призрачной надеждой на «милость судьбы», сегодня это уже полутрупы, но еще терзающиеся ужасом казни. Воинский приказ не подлежит обжалованию и отсрочке. Звучит команда, и пули вонзаются в плотные повязки на глазах осужденных. Люди умирают, как слепцы, они уходят из тьмы неправедной жизни в тьму небытия. Смерть героев трактуется

«Под знаменами восходящего солнца» (Япония)

режиссером как трагически неизбежная расплата простых солдат за злодеяния правящей верхушки, за ту самую божественную волю императора, которой они привыкли повиноваться, не рассуждая. В кадре мы видим, как приводится в действие один приговор. Но за кадром звучит серия приговоров совсем другого рода — приговоров войне, превращающей человека в жадного, сатанеющего от алчности зверя, приговоров суетной корысти общества собственников, соорудившего гигантский молох, уничтожающий тех, кто протестует, кто пытается жить вопреки законам власть имущих...

Сюжетная, повествовательная структура фильма «Под знаменами восходящего солнца», очевидно, сознательно строилась Фукасаку на определенных повествовательных, драматургических ассоциациях.

Вдова ветерана войны пытается выяснить обстоятельства гибели своего мужа, она обходит его бывших однополчан и расспрашивает о том, как и почему был казнен отец ее дочери. Каждый излагает свою версию событий, затем эти версии скрещиваются между собой, опровергают одна другую, внутренне полемизируют. Однако в фильме нет и малейших следов модной философии «относительности» истины. Фукасаку отвергает релятивизм, он утверждает торжество справедливости, человеческой солидарности, он жаждет поднять человека до самых высоких нравственных вершин. И те аналогии литературного и кинематографического плана, которые возникают по ходу фильма, аналогии с романом Абэ Кобо «Сожженная карта», фильмами Куросавы (прежде всего с «Расёмоном»), Кон Итикавы (с «Полевыми огнями» в особенности) — эти аналогии кажутся не случайными, а намеренными. Фукасаку, обнажая сходство с образцами, чей гуманизм и реалистичность не подлежат сомнению, утверждает с в о и философские и эстетические симпатии. Картина вводится в определенный круг, круг большого искусства, активно и доблестно сражающегося за утверждение в человеке человеческих качеств, искусства, бросающего вызов силам реакции.

3. У истоков...

Зритель неискушенный, попав в кинозалы фестиваля стран Азии и Африки, вряд ли смог бы определить «на глаз», какой фильм представлен кинематографией относительно развитой, а какой означает экранный дебют молодой страны, только начинающей историю своего кино. Общий технический уровень мирового кинопроизводства зачастую нивелирует разницу. Однако только в том, что касается именно технической «чистоты» и профессиональной сноровки...

Предвкушая встречу с неведомым, пришли мы в один из дней Ташкентского фестиваля в зал, где демонстрировались короткометражные фильмы стран, не упомянутых, кажется, до сего дня ни в одном из кинословарей: Танганьика, Замбия, Уганда, Таиланд.

Мы увидели кинематограф, блистательно оснащенный техникой, оптикой, цветом. Титры то и дело предупреждали: снято по заказу министерства... производство информационной службы... Фильм (скорее рекламный ролик) «Место назначения Таиланд», например,— плод предприимчивости и вкуса туристических фирм страны.

Короткометражные фильмы «Танганьика — земля обещания», «Гуманизм в Замбии», «9-я годовщина Уганды» вызывают ощущения и размышления более серьезные, хотя и противоречивые. Да, мы не решимся назвать их даже введением, прологом в новую кинематографию молодых стран. И не потому, что перечисленные работы беспомощны, наивны. Наоборот — они слишком гладко и умело слеплены, до стерильности умело. Заметить малейший проблеск самобытности просто невозможно. Некоторое исключение представляет «Земля обещания», но об этом ниже.

В кадрах национального праздника Уганды парады сменяются торжественными процессиями («идут бойцы национальной гвардии, полиция, охрана тюрем, а затем молодежь»). Диктор замбийского фильма в свою очередь упорно убеждает нас в том, что гуманизм стал основой жизни его страны.

Мы понимаем, как важно сегодня передать

«Под знаменами восходящего солнца» (Япония)

миру с экрана информацию о жизни стран, недавно ставших на путь независимости. Очевидно, в этом и заключается главный смысл появления фильмов Уганды и Замбии на фестивале в Ташкенте.

Жаль только, что официальный пафос («С божьей помощью мы преодолеем все трудности»), воплощенный в ремесленные стереотипы, не оставил ни места, ни времени для рассказа о жизни народа, о трудностях и реальной борьбе с ними. И все-таки могущество киподокумента проявляется даже в подобных фильмах. Мысленно отключив трескуче-бодрую фонограмму ленты «Гуманизм в Замбии», можно в полной мере оценить и гнетуще примитивное наследство колониализма — бедность, тяжелый ручной труд, можно ощутить и самоотверженность людей, впервые работающих для своей страны, представить р е а л ь н ы й путь к подлинному торжеству гуманизма на земле Замбии.

Достоверностью повеяло с экрана, когда началось действие полуигровой, полудокументальной короткометражки «Земля обещания». Сценарист Сирил Каунга и режиссер-оператор Дени Десан менее всего были озабочены стремлением произвести эффект, поразить зарубежного зрителя, доказать, что в Танганьике все «не хуже, чем у людей». Они обратились в первую очередь к своим согражданам, обездоленным, неграмотным крестьянам, попытались объяснить, почему так тяжела и беспросветна их жизнь, и указать (в

этом сущность социального заказа, данного им Министерством труда) выход, предложенный государством. В результате возник добротный агитфильм. Композиционное построение обусловил монолог героя, молодого крестьянина, приехавшего на заработки в город.

Не первый день бродит он по улицам Дар-эс-Салама, оборванный и голодный, в поисках работы, с завистью смотрит на школьников и студентов: им будет легче, они грамотны, получают специальность. А он? Он ведь ничего не умеет, кроме самой простой, черной работы. Снова поиски, и снова безрезультатно. В минуту отчаяния на помощь герою приходят люди.

Его приглашают в специальную, созданную правительством комиссию по борьбе с безработицей.

Вскоре крестьянин и его жена становятся обитателями добровольного трудового лагеря, своеобразного товарищества по совместной обработке земли. Там они, как и многие им подобные, получают от правительства щедрые земельные наделы. Работают до первых урожаев сообща, помогая друг другу. Правительство субсидирует их продовольствием, инвентарем, семенами. Работа, конечно, тяжелая, но у людей появилась уверенность в завтрашнем дне, возникло драгоценное чувство единства.

Фильм «Земля обещания» не свободен от интонаций классовой идиллии. Нам кажется, в агитационном, патриотическом запале С. Каунга и Д. Десан упростили, «спрямили» путь ко всеобщему благополучию в Танганьике.

И все же воздадим им должное за то, что и в пределах сюжета своего фильма они стремились остаться наблюдательными и честными бытописателями. Потому, очевидно, кинорасказ Каунги и Десана расцвел множеством деталей жизни столичного города и трудовой крестьянской коммуны. Мы не знаем: исполнял ли роль главного героя актер или на экране действовал реальный персонаж, найденный в гуще жизни. Но мы склонны верить последнему предположению, так убедителен человек, рассказывающий нам свою историю.

Конечно, предугадывать дальнейшее развитие кинематографа Танганьики на основании знакомства с «Землей обещания» — дело рискованное. Но, признаемся, достоинства этого фильма показались нам обнадеживающими и важными. Пристальное, последовательное наблюдение действительности, попытки воссоздать достоверно и ярко ее облик, бережное отношение к «мелочам» и деталям, составляющим уклад новой жизни народа,— все это должно привести к более высоким формам творческого познания: к осмыслению проблем современности, созданию самобытной кинематографической образности.

Однако наивным было бы полагать, что границу эту можно преодолеть путем «мирным», эволюционным. Подобный путь, реальный в принципе, для кино стран Азии и Африки осложнен опасностью экспансии буржуазной идеологии и, в конечном счете, опасностью застоя и одряхления. Об этом свидетельствует опыт Индии и Египта. Вот почему животворные истоки будущей афро-азиатской кинематографии открылись нам в фильмах, рожденных в обстановке открытой борьбы против империализма и колониализма. Их создатели изучали искусство и технику съемки в перерывах между боями. Еще не изжиты следы робкого любительства и наивного упоения внезапно открытыми возможностями съемочной камеры, но все же в неустоявшемся почерке кинолетописцев антиимпериалистического движения уже и сегодня ясно прочитываются знаки зрелости и таланта.

Захир Райхан. Режиссер из Бангладеш. Мало кто знал о нем до начала Ташкентского фестиваля. Тем большее впечатление произвели фильмы «Стой, геноцид!» и «Взято из жизни». Демонстрация их в Ташкенте явилась своеобразным мемориалом талантливого художника, патриота, гражданина.

По свидетельству коллег и товарищей Захира Райхана, мы увидели лучшие работы режиссера. Это знаменательно, ибо «Стой,

геноцид!» и «Взято из жизни» родились на гребне освободительной борьбы народа Западного Пакистана. В пристрастной, истинно публицистической манере Райхан запечатлел и скорбный путь миллионов беженцев, и марш первых партизанских отрядов, объединенных боевым порывом. Захир Райхан верил в дело революции, воплотив эту веру в наиболее зрелых своих фильмах. И в его игровой ленте «Взято из жизни» впечатляет более всего не семейная коллизия, составляющая основу сюжета,— борьба братьев за свое достоинство и достоинство своих жен против домостроевского режима, созданного хозяйкой — старшей сестрой,— здесь наиболее удачны, подчас незабываемы те кадры, в которых камерные, сугубо интимные эпизоды сменяются взволнованными, словно полыхающими изнутри сценами демонстраций и схваток с полицией, в которых участвуют герои фильма...

Режиссера не было на фестивале. Он погиб вскоре после провозглашения Республики Бангладеш от руки фашиствующего террориста. Остались нереализованными многие замыслы, осталась незавершенной документальная серия «Освободительная борьба в Бангладеш». «Стой, геноцид!» — первая ее часть...

...На экране под звуки «Интернационала» высвечиваются слова В. И. Ленина о праве наций на самоопределение. И тут же, после паузы — вспышки, стрекот пишущих машинок и девичий голос, щебечущий цитаты из резолюций ООН о суверенитете наций, о правах каждой из них...

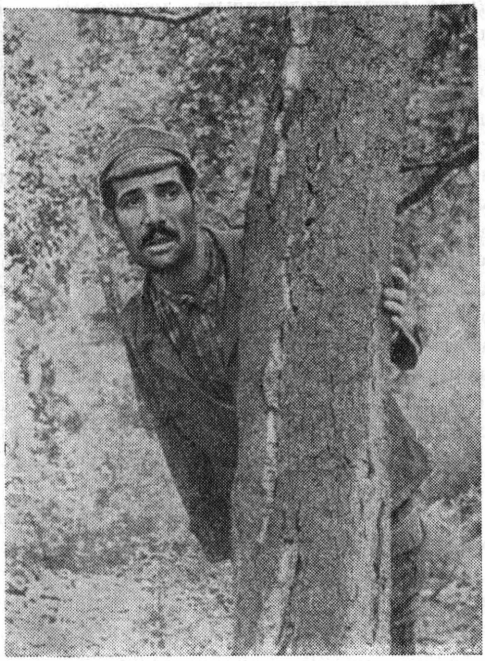
Контрапункт — излюбленный режиссерский прием в этом фильме. Невыразимо жестокие кадры, снятые на дорогах Западного Пакистана и в лагерях беженцев (трудно забыть полуслепую старуху, которая на четвереньках — руками ощупывая дорогу — прошла около ста миль), Райхан «сталкивает» с лирическими пейзажами своей родины. Оттуда он ведет нас во Вьетнам, в Чили, на Ближний Восток. Бангладеш, заявляет он, новое звено в общей цепи преступлений империализма. И вновь обвиняется буржуазная демократия: иронически-елейно цитируются «человеколюбивые» документы. И вновь врывается, нарастая, ленинская тема, тема «Интернационала». Мы попадаем в лесной лагерь партизан. Здесь готовятся вступить в бой. Занятия, тренировка, короткий отдых. Вселяющие уверенность и спокойствие кадры словно прерываются пронзительным сигналом тревоги: на экране синхронная репортажная зарисовка — в лагерь беженцев пришла девочка, изнасилованная пакистанскими солдатами, она не может говорить, только глаза навсегда запечатлели память о пережитом. Вспомните Бухенвальд, призывает в этот момент режиссер, вспомните все прошлые и настоящие зверства фашистов. Остановите геноцид! Последние слова пульсируют в многоязычных титрах, звучат эхом голосов, настойчивым, как морзянка...

Да, судя по фильму «Стой, геноцид!», мировое документальное кино потеряло мастера незаурядного, искусно владеющего арсеналом выразительных средств боевой кинопублицистики. Но дело, которому посвятил жизнь и талант Захир Райхан, умножает ряды новых кинематографистов-бойцов в других странах Африки, Азии, Арабского Востока.

Во всем мире известны такие организации, как П.А.И.Г.Г. (объединение борцов за свободу Гвинеи — Биссау), ФРЕЛИМО (организация патриотов Мозамбика), Народный фронт освобождения Палестины. Знаменателен факт возникновения в рамках этих организаций киногрупп и киноотделов. В последние два-три года фильмы, ими созданные, появились и на международных киносмотрах. Вот уж где каждый кадр пропитан горечью, кровью, но главное — энтузиазмом и решимостью народа. И даже смонтированные наспех, не всегда умелыми руками, эти кадры производят огромное впечатление. В простых хроникальных сюжетах нельзя не увидеть прекрасные черты кинематографа борьбы, искусства большой правды.

4. Арабская интерлюдия

Каждый фестиваль афро-азиатских фильмов подобен машине времени. На одном сеансе



«Угольщик» (Алжир)

вы словно присутствуете при рождении киноискусства страны или континента, пытаетесь представить его будущее, а спустя несколько часов в другом кинозале можете, в известной мере, разумеется, сверить свои прогнозы с реальностью.

Нечто подобное произошло на Карфагенском фестивале, где вскоре после просмотра программы документальных фильмов П.А.И.Г.Г. был показан алжирский фильм М. Боамари «Угольщик». Тогда и вспомнился фестиваль в Ташкенте, пресс-конференция алжирской делегации, рассказ режиссера Лараджи Рабаха.

Алжирское кино как искусство и социальное явление родилось в маки, в отрядах Сопротивления колониальной агрессии. С 1954 по 1962 год в тылу партизанской армии и частично в Тунисе были сняты первые национальные фильмы, преимущественно документальные короткометражки — «Жасмин», «Алжир в огне», «Наш Алжир», «Голос народа» — несовершенные, но достоверные и страстные свидетельства антиимпериалистической битвы.

После того, как алжирский народ выиграл битву и в 1962 году окончательно утвердилась суверенная, независимая республика, темы и образы героических лет по-прежнему оставались в центре внимания молодых художников экрана. Здесь следует в первую очередь назвать картину Джилло Понтекорво «Битва за Алжир», в постановке которой принимал участие молодой дебютант Ясеф Саади (на Венецианском фестивале 1966 года картина получила «Золотого льва»). В эпических тонах рассказывал о войне за независимость фильм Мустафа Баади «Ночь боится солнца»; критика называла эту работу «первой на сто процентов алжирской лентой».

Примечательными событиями в истории становления национального кинематографа стали картина Мохаммеда Слим Риада «Путь» (о жизни 200 тысяч алжирских пленных в так называемых «лагерях для интернированных лиц», сооружавшихся некогда французскими колонизаторами) и показанная на Ташкентском кинофестивале лента Ахмеда Рашеди «Опиум и дубинка» (экранизация одноименного романа Мулуда Маммери, раскрывающего сложную проблему выбора разными представителями народа, крестьянином и интеллигентом, собственного места в Сопротивлении).

Картина Рашеди — одно из тех произведений алжирского экрана, которые, по выражению критика Ахмеда Беджати, рождены волей народа, силой его гнева, непреклонностью его мужества, зовут людей к лучшему будущему. Следует отметить (ибо явление это примечательно в практике киноискусства арабских стран), что алжирское киноискусство сохраняло свои позиции, даже вступая в кооопродукцию с мастерами и фирмами других стран, чаще всего — Франции, что подтверждается и такими фильмами, как «Элиза» (о положении рабочих-иммигрантов в Париже) и «Самые нежные признания» (о солидарности

политических заключенных в борьбе с насилием и произволом полицейского аппарата). Обе эти картины также демонстрировались на Ташкентском фестивале.

Мы не случайно вспомнили столь подробно родословную алжирского кино. В ней нетрудно найти и свидетельство и объяснение социально-эстетической целостности молодого киноискусства республики. В этом смысле Алжир занимает, пожалуй, особое положение среди арабских стран.

К примеру, Сирия или Тунис обладают не меньшим творческим потенциалом в фильмопроизводстве, что подтвердил, в частности, последний Карфагенский фестиваль, где сирийский фильм «Обманутые» режиссера Тефика Салеха получил один из золотых призов.

Но работа Т. Салеха, отмеченная многими формальными достоинствами, без сомнения не достигает той глубины исследования проблем социальных и нравственных, какая свойственна лучшим алжирским лентам. Герои «Обманутых» — три палестинца — решают перейти нелегально границу Кувейта в надежде найти там работу. Им предстоит «поездка» в закрытой наглухо автоцистерне. Путешествие под палящим солнцем может кончиться благополучно при одном условии: никаких задержек в дороге. Водитель машины отнюдь не бескорыстно обещает осуществить задуманное. И с этого момента проблема, характеры, достоверность среды меркнут, теряют значение перед вопросом, которым режиссер занимает зрителей: «Чем закончится поездка?» Даже смерть героев в финале воспринимается, как атрибут приключенческого фильма, вне конкретной общественной ситуации.

Подобное разрешение современной истории в арабском фильме — отнюдь не частный случай. Перед нами прием, так сказать, программный. «Теоретически» его обосновал режиссер из Туниса Омар Хлифи (мы видели в Ташкенте его фильм «Феллаги»): «Единственное кино, которое возможно в Тунисе и других странах Магриба,— это киноспектакль. Я снимаю фильмы для зрителей, из среды которых происхожу сам и которых очень хорошо знаю... Я убежден, что нам нужно «читабельное» кино...» Омара Хлифи можно понять. В его признании — констатация одной из множества проблем, стоящих перед ним и его коллегами. Узость аудитории, порождающая нерентабельность кинопроизводства. Отсутствие базы и безработица среди дипломированных режиссеров и операторов. Тунисская кинематография буквально растерзана подобными сложностями. Самое страшное и обидное заключается в том, что организационные барьеры являются следствием, а иногда и порождением творческих противоречий среди арабских кинематографистов. Зрелищные фильмы, «бедуинские» и прочие вестерны — любимые единомышленниками Хлифи — гасят в глазах зрителей честные, но пока еще не слишком яркие попытки молодых режиссеров воссоздать народные конфликты и темы, что называется, без прикрас. Таков фильм «А завтра...» Брахима Бабаи.

Проблемы тунисского кино — в той или иной степени проблемы арабского кино в целом. Отрицательное влияние их испытывает и кинематография Алжира, где, по свидетельству делегатов Ташкентского кинофорума, все-таки еще существует тенденция некритического восприятия стереотипов буржуазного коммерческого экрана. Тем более примечательно своеобразие стилистики и содержания «Угольщика», тем более радостен его успех на Карфагенском фестивале.

Алжирские кинематографисты прокламировали свою новую работу как попытку анализа социально-экономических проблем страны; они воплотились на экране в новеллу о крестьянине-угольщике, рассказанную с грустным юмором. Действие фильма начинается в деревне, где живет семья угольщика, продолжается в столице страны, куда он переезжает в поисках работы вместе с женой и детьми. Переезд означает в жизни героя нечто более значительное, чем смена житейских обстоятельств. В городе он вспоминает свое прошлое — участие в битве за Алжир. В городе же постигает он мораль и проблемы новой жизни своей родины.

Многое дается ему с трудом, не без разочарований: крепок плен традиционных представлений. Но к финалу фильма угольщик и его жена, замкнутые крестьяне-тугодумы, преображаются. Им по-прежнему далеко до благополучия, старые бытовые заботы уступили место новым. Однако теперь они не одиночки, обремененные лишь хлопотами своего дома, своего хозяйства. Постепенно они начинают ощущать время, задумываться над связью событий окружающей жизни. Мохамед Боамари отказался, в сущности, от любых приемов традиционного повествования, кроме одного — от подробностей в описании быта и поступков героя. Все воплощено на экране с тщательностью неназойливой, даже изящной и поэтичной. В то же время эта тщательность привносит в фильм серьезность документа.

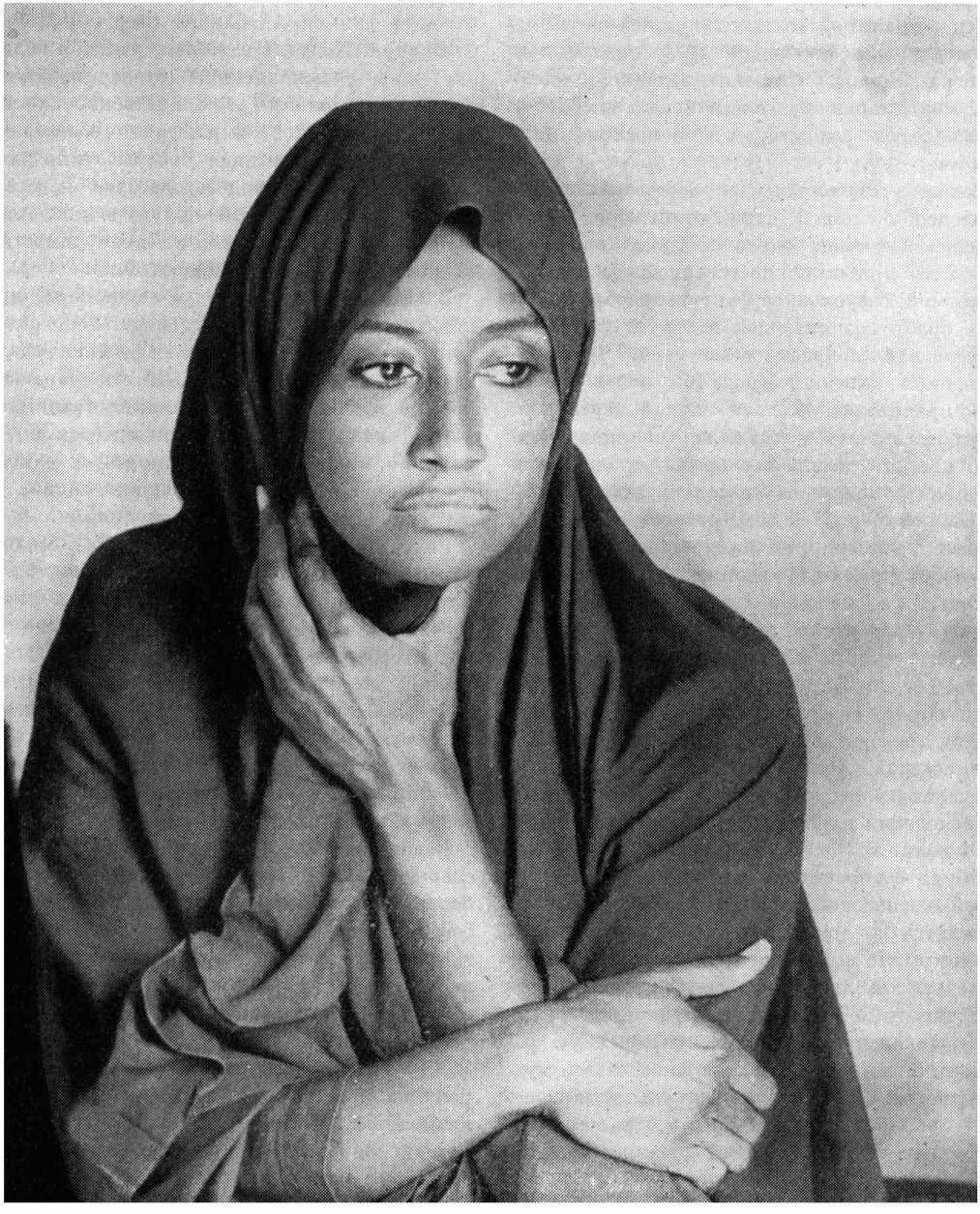
«Угольщик» стал событием фестиваля, получив не только «Серебряную Таниту», но и премию ФИПРЕССИ. И все-таки первую и, может быть, самую принципиальную награду Мохамед Боамари завоевал еще до закрытия — горячее признание зрителей, тех самых, к контакту с которыми справедливо стремятся арабские кинодеятели. Где-нибудь в Европе «Угольщик» может показаться непонятным, медлительным. Но в зале тунисского кинотеатра «Пальмариум» царила атмосфера радости узнавания, сопричастности, сочувствия. Это был успех киноискусства, корнями своими связанного с жизнью народа.

5. Сенегал: от 1 до 10...

В книге «Кино и Африка» Полена С. Виейра содержится довольно подробный обзор фильмов, снятых европейскими кинематографистами в странах Черной Африки на протяжении сорока лет (1920—1960). Африканец — первый исследователь и историк киноискусства своего континента — пристрастно и скрупулезно вспоминает ленты французских, итальянских, бельгийских режиссеров, появившиеся еще в эпоху колониализма, оценивая их «вклад в фундамент африканского кино». Главным критерием оценки, наряду с участием в создании этих лент одиночек-полупрофессионалов из среды африканцев, он избирает «настоящую правду», «обсуждение проблем» актуальных и важных для той или иной страны. Однако, подчеркивает Полен С. Виейра, совершенно очевидно, что «африканское кино могло родиться только в условиях свободы, в рамках суверенных африканских государств».

Год Африки — так называют год 1960, который принес независимость семнадцати странам континента. В том числе и Сенегалу. А в 1962 году название этой республики впервые прозвучало на Каннском кинофестивале, где демонстрировался фильм «Свобода 1», (коопродукция с французскими фирмами и кинематографистами). «Свобода 1» — значит первый год независимости Сенегала. «Свобода 1» — прелюдия к новому этапу истории национального африканского кино. Именно африканского. Начинающие кинематографисты, обозначая таким образом общность фильмов, созданных в разных странах, подчеркивают свою солидарность и единство целей. А «в будущем мы будем говорить о кинога нском, конголезском, нигерийском...», — утверждает Виейра.

О киноискусстве Сенегала, целостном, самобытном, можно говорить уже сегодня. Существование его — факт общепризнанный: появление фильмов республики на международных кинофорумах теперь не воспринимается как сенсация, несколько экзальтированный тон первых оценок уступил место трезвому и уважительному анализу. Разумеется, кинематография Сенегала — явление все еще зыбкое, с точки зрения финансовой, организационной, производственной. Прокат в странах Африки монополизирован по-прежнему иностранными фирмами, без участия кинопромышленности Европы обходиться пока трудно. Появление каждого сенегальского фильма — результат особой, длительной и многотрудной работы. И все же на Ташкентском и Карфагенском фестивалях были показаны десять полнометражных и короткометражных лент, снятых в последние два-три года. Программа, которую следовало бы озаглавить «Свобода — 10».



«Замбизанга» (Конго-Браззавиль)

Хронологически в этой программе не являлся новинкой только знакомый по Московскому кинофестивалю 1971 года фильм Сембена Усмана «Эмитаи». Однако в идейном, социальном контексте последних работ сенегальских режиссеров и он воспринимался по-новому.

Самым удивительным и воодушевляющим в неспешно, порой даже томительно нарастающем течении этого фильма является сочетание предельно достоверной, физически осязаемой, безусловной фактуры изображения с не сразу возникающей в структуре ленты поэтической обобщенностью идеи. Что происходит в картине? Вроде бы почти ничего и не происходит. Жители глухой деревушки хотят совершить ритуал жертвоприношения так, как это делали их предки и они сами до прихода оккупантов-колонизаторов. Карательный отряд мешает совершить ритуал, мешает разными способами, пока в финале не избирает самый верный, единственный: «Огонь по непокоренным!» Финальный эпизод — авторская метафора, она зрела в сюжете, как нарыв...

Но вот на экране другой фильм и еще один обряд, совершенный уже в наши дни. В дом, где опасно заболела женщина, приходят соседки. Они исполняют над больной ритуальную службу — танец. Иного средства исцеления народная традиция предложить не может.

Обряд беспрепятственно вершится во всей своей магической и бессмысленной красоте. Вершится в доме, хозяева которого, судя по тому, что мы знаем о них, представляют молодую интеллигенцию своей страны. Древние, тягостные ритмы-стоны проникают в комнату, заваленную книгами, украшенную репродукциями шедевров живописи. Здесь муж умирающей ждет, зная результат заранее. Он — воплощение покорности, растерянности, недоумения: «Такова реальность. Но что же делать дальше?»

В этом вопросе пафос короткого, бесхитростного фильма режиссера Тидиана Ава «Реальность».

Ничто не нарушает и мирного течения жизни в маленькой деревушке, где живет героиня фильма Абабакара Самба и Полена С. Виейра «Коду». Но сколь страшна и нелепа эта жизнь, исполненная суеверия, тупой жестокости, нищеты... Единственное утешение, единственное выражение собственного «достоинства» крестьяне неосмысленно находят в постоянных издевательствах над девчонкой, полубродяжкой, полудурочкой. Авторы рассказывают об этом с невозмутимостью, за которой скрыта душевная боль.

В «Реальности» и «Коду» социальные приметы нового времени, персонажи нового времени едва намечены, глаз европейца различает их с трудом. Фильмы эти заражают прежде всего пафосом отрицания традиционного уклада жизни, укоренившегося в Африке во времена, когда темнота и дикость «врачевались» средствами цивилизации, по сути такими же жестокими и дикими.

Режиссер фильма «Ламбаайя» Махама Траоре не скрывает негодования и сарказма. Чтобы представить его отношение к своим героям-чиновникам, «отцам» окружного городка современного Сенегала, чтобы представить их злоключения и заботы, тем, кто не видел фильм, достаточно вспомнить сюжет и атмосферу гоголевского «Ревизора». На Карфагенском фестивале комедия М. Траоре прошла с успехом и получила приз «Бронзовая Танита».

Радикалистские, критические тенденции современного киноискусства Сенегала с наибольшей резкостью и полнотой выразил Сембен Усман в фильме «Тау» (показанном в Ташкенте). Хотя, в сущности, эта получасовая лента является, на наш взгляд, эскизом. Но выполнен эскиз мастерски, со множеством деталей значительных, острых, сочных.

Ключевая для понимания смысла фильма реплика произносится в «Тау» вскользь, что называется, «в сторону». Откинувшись на сидение дорогой машины, женщина спрашивает мальчика-побирушку: «Сколько тебе лет?» — «Десять» — «Столько же, сколько нашей независимости»... Вообще этот фильм нужно не только смотреть, но и слушать. Литератор Усман здесь не просто дополня-

ет, но и ведет за собой режиссера Усмана...

...Бедняк на окраине Дакара поносит своего старшего сына новомодным «хиппи проклятый», напутствует младшего извечным «ступай учи коран». Так намечаются две сюжетные линии. Тау (имя героя, которого играет Мамаду М'Боу) отправляется искать работу. Сюжетный ход новеллы постепенно начинает вызывать робкие, но явные ассоциации с «Похитителями велосипедов». На бирже труда объявляют: есть работа в порту. Долгий путь через весь город и первое разочарование: чтобы пройти в порт, нужно уплатить 100 франков. Сумма ничтожная, но где ее взять? Может быть, продать брюки отца? Никто не покупает. Наконец деньги в кармане. Снова в порт, через город, бегом. И вновь разочарование: место уже занято.

В это время младший брат учит в школе коран. Школа — маленький грязноватый двор. Жирный, сонный учитель, наскоро пробубнив урок, отправляет детей... просить милостыню. Это его гонорар.

Непрерывность движения, его прихотливый, постепенно обволакивающий узор определяет архитектонику фильма. Размеренно убыстряющиеся проходы Тау от дома к порту, снова к дому и снова к порту словно взрезают перед нами пласты жизни большого города... Дети, собирающие деньги для учителя, «приводят» на шумные перекрестки, к прилавкам сонных магазинов...

При этом экран передает в зрительный зал нечто более серьезное и значительное, нежели серию колоритных зарисовок, сделанных талантливым художником. Стоит, например, присмотреться и прислушаться к друзьям Тау, которые часами стоят на углу одной из улиц, обмениваются новостями, делятся планами, мечтают под звуки старенького дребезжащего проигрывателя. Первое впечатление — любопытная уличная сценка. Но потом эта живописная и вроде бы монолитная группа у нас на глазах распадется. В жестах, взглядах, поступках обнажатся штрихи портрета поколения. Поколения, не нашедшего своего места в независимой стране и постепенно отказывающегося от стремления найти это место. Отчаяние молодых людей выливается в равнодушие героя. Тау угнетают не столько неурядицы жизни, сколько бессмысленность их преодоления. Потому этот сильный, здоровый парень производит впечатление человека смертельно усталого. Даже в его стремительности чувствуется некая сомнамбулическая заданность, горестный и необратимый надлом.

В финале герой новеллы решает не возвращаться домой, не возвращаться к любимой женщине. Главное — не возвращаться. Куда идти — он не знает.

Драма Тау — олицетворение тревоги Сембена Усмана. Пусть официозные кинолетописцы Уганды, Замбии, Танганьики декларируют единство наций независимых стран. Он, сенегальский интеллигент-радикал, прокламирует с экрана свою гражданскую убежденность — независимость сама по себе еще не все: нельзя забывать, что социальное, экономическое и прочее неравенство раздирает, дробит страну, общество.

Такова реальность. Но что же делать дальше? Вопрос задан. Ответ во многом зависит и от молодых кинематографистов Африки.

6. Солидарность...

Альберт Джонсон, директор кинофестиваля в Сан-Франциско, рассказывал нам в Ташкенте об «афроамериканцах». Так еще в 20-е годы называли себя многие американские негры-интеллигенты. Они даже издавали свой журнал — «Афроамериканец». Программа группы и содержание журнала были нарочито полемичны: вы, белые, отказываете нам в праве считаться людьми? Так вот, мы сами не хотим иметь с вами ничего общего; мы — выходцы из Африки, наши корни в древней культуре черного континента, и тем мы горды.

Разрастаясь, движение афроамериканцев утеряло целостность.

В нем наметились и некоторые реакционные, по сути расистские тенденции. Критериям социальным, политическим были противопоставлены критерии расовые, на место борьбы

социальной, в ходе которой только и могут быть разрешены вопросы, волнующие черных граждан Америки, выдвинулась борьба рас. Однако сам термин остался и не всегда в том значении, о котором мы только что говорили. Афроамериканцами называют себя и люди, внесшие неоценимый вклад в освободительную борьбу негров, люди, перед мужеством которых нельзя не преклоняться.

В Ташкенте мы просмотрели два фильма, создатели которых причисляют себя к афроамериканцам.

Первый можно назвать фильмом условно. Лента «Голоса Калам», представленная в Ташкенте американской артисткой Лоретой Паукер, имеет подзаголовок «Концерт африканской поэзии и музыки». Солирует в концерте сама Лоретта Паукер, читающая стихи в ритме народных мелодий. Остальные актеры аккомпанируют ей, исполняя древние африканские пляски или стилизуя таковые.

«Я — Африка. Слушай мой могучий голос...» В стихах и ритмах возникает образ сильной и горькой земли, что десятилетиями является в воспоминаниях и грезах обездоленному, загнанному негру. Но даже грезы не приносят успокоения. Далекая Африка словно впитала тоску и боль черного человека. Слово, музыка, танец — все пронизано в фильме мотивами тревоги, опасности,— нарастая, звучат, как мольба о рае для негра.

Другой фильм — «Мартин Лютер Кинг. От Монтгомери до Мемфиса». Его привез на фестиваль Хантер О'Делл, один из ведущих сотрудников и издателей негритянского журнала «Дороги свободы». Перед началом просмотра в Ташкентском доме кино Хантер О'Делл сказал: «За плечами афроамериканцев вековой опыт рабства и нищеты. И потому нас так интересует опыт построения социализма объединенными усилиями народов СССР, среди которых многие испытали в прошлом гнет колониализма. Встречи с вашей страной вселяют оптимизм».

Преподаватель вашингтонского колледжа «Антиох» отлично знает то, о чем говорит. Его специальность — сравнительная история колониализма. В лекциях Хантера О'Делла немалое место отведено и Российской империи. Он уже несколько раз приезжал к нам, в частности в Ташкент. В личной беседе на вопрос, что же является главной причиной подъема культуры отсталых национальных окраин страны, Хантер О'Делл ответил коротко: «Советская власть».

...После убийства Мартина Лютера Кинга ревностным его почитателем стал белый американец Элли Ландау, человек немолодой, много лет без особых взлетов проработавший в кинематографе и на телевидении. Но именно он предложил идею и стал режиссером мемориального фильма.

И так же, как официальная Америка вынуждена была склонить голову у гроба Кинга, крупнейшие теле- и кинокомпании сочли нужным безвозмездно передать съемочному коллективу имевшиеся у них материалы. В результате Э. Ландау получил в свое распоряжение удивительное собрание документов.

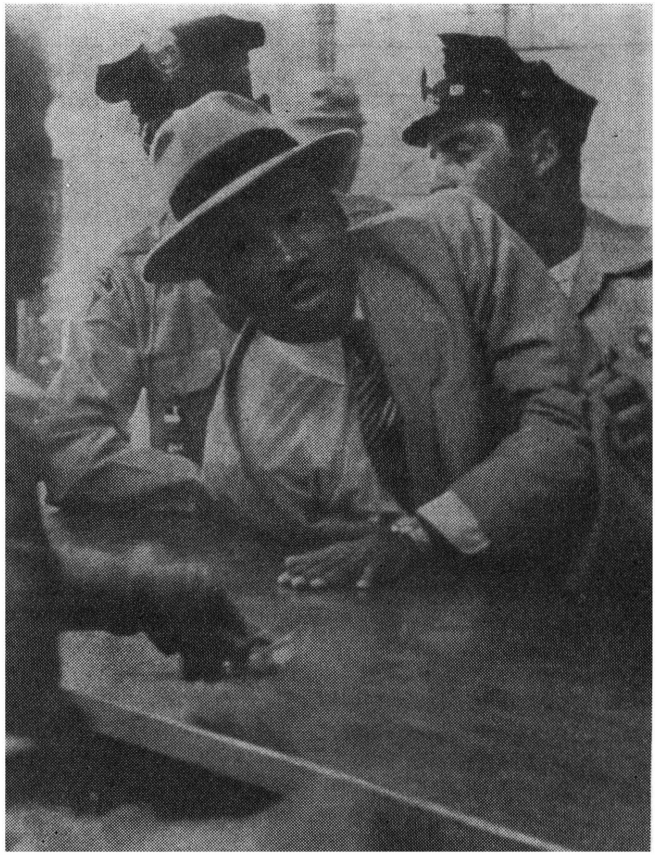
Кинга много снимали. С годами все чаще и подробнее. На митингах, в колоннах маршей протеста, у дверей алабамских школ и университетов, в полицейских участках.

В фильме нет ни одного слова дикторского текста, или почти нет. Важнейшие эпизоды политических кампаний, возглавляемых Кингом, его «мирные атаки» на бастионы расизма — все снято синхронно. Впечатление достоверности здесь удивительное, редкое даже для документального кино, рельефна и многогранна личность самого Кинга; осязаема атмосфера его жизни и борьбы, то взвихренная энтузиазмом сторонников — черных и белых, то накаленная ненавистью врагов.

Поразительно, в частности, киноинтервью, снятое под градом камней, которыми осыпают Кинга расисты. Фонограмма «засорена» глухими ударами, бряцанием металла и стекла. И Кинг нет-нет, да и пригнет инстинктивно голову. Но потом, по обыкновению спокойно глядя в объектив, продолжит отвечать на вопросы.

Из таких вот штрихов слагается на протяжении фильма портрет замечательного чело-

«Мартин Лютер Кинг. От Монтгомери до Мемфиса» (США)



века. Благородство Мартина Лютера Кинга, его самоотверженность, острота и гибкость его ума — все весомо и зримо. Премьера фильма состоялась 24 марта 1970 года одновременно в 100 кинотеатрах (на ночных сеансах). С тех пор фильм просмотрело почти 20 миллионов зрителей в 60 городах США.

Уважение к Кингу, интерес к Кингу, доверие к Кингу простых американцев — судя по тому, что мы видели,— достигли внушительных масштабов. Авторы фильма, объясняя подобное явление, подчеркнуто сопоставляют «жестокий век» и убежденность своего героя в возможности изменения мира, веру в преодоление расовой дискриминации. Терпимость Кинга, его стоицизм гуманиста обретают в фильме характер эпический. Это особенно подчеркнуто своеобразными отступлениями: воспоминания о Кинге, стихи и публицистические монологи о свободе, о демократии читают такие мастера, как Руби Ди, Гарри Белафонте, Пол Ньюмен, Антони Куинн и другие. Кинодокументы запечатлели и шквал ярости расистов, вызванный «непротивлением» Мартина Лютера Кинга. Жизнь Кинга подтвердила еще раз несовместимость гуманизма с буржуазным образом жизни.

Настойчиво подчеркивая христианский гуманизм в убеждениях и деятельности Кинга, Э. Ландау и его сотрудники тем не менее показывают все стороны личности, гражданского облика духовного лидера негритянского народа. Поэтому у зрителей фильма не остается сомнений, что путь героя есть путь от проповеди все-

общего равенства к социальному и экономическому обличению кризиса современной Америки. Последние интервью и выступления Мартина Лютера Кинга — образцы «человечности воинственной» (по выражению Б. Брехта). Несомненность эволюции в его взглядах трагически подтвердил и выстрел в Мемфисе.

Можно ли рассматривать упомянутые выше фильмы в связи с развитием киноискусства Африки? Ответ на вопрос не может быть однозначен. Так, аранжировка мотивов африканского искусства, исполненная Лоретой Паукер с лучшими намерениями, все же слишком далека по направленности и настроению от работ молодых кинематографистов пробудившегося континента. «Голоса Калам» мы вспомнили снова после гвинейского документального фильма режиссера М. Диаките, посвященного национальному фестивалю культуры. Нет, тут звучала отнюдь не мольба о рае... Бодрый, победный ритм наступления пронизывает кадры, запечатлевшие концерт молодых артистов Гвинеи, выступления спортсменов страны. И объекты наступления обозначены точно: неоколониализм, империализм, экономическая и культурная отсталость народа. Что касается фильма о Мартине Лютере Кинге, то авторы его и не претендовали на некий вклад в африканскую кинематографию, африканскую культуру. Но закономерность появления ленты на кинофестивале стран Азии и Африки подтверждается другим: девизом фестиваля, борющегося за интернациональную солидарность во имя идеалов мира, социального прогресса и свободы, демократии, человеческого достоинства.

Здесь уместно напомнить о принципиальном и важном свойстве Ташкентского международного кинофестиваля. Молодой кинофорум лишен и тени региональной ограниченности. Полноправными его участниками могут стать кинематографисты всех континентов, если их произведения отражают жизнь и борьбу народов Азии и Африки, если их произведения воплощают девиз фестиваля. Эта плодотворная идея вдохновила художников многих стран. Фильмы ГДР и Италии, США и Польши, Чили и Венгрии явились свидетельством единства и мощи фронта, линия которого может пройти и проходит в любой точке земного шара, где наступает реакция, где возникает угроза империалистической агрессии.

Поэтому нам, свидетелям столь яркой демонстрации солидарности кинематографистов мира, печальным курьезом показались дебаты, возникшие в кулуарах Карфагенского фестиваля вокруг фильма «Замбизанга». «География» фильма действительно сложна. Предки режиссера Сары Мальдорор были когда-то вывезены из Африки на Антильские острова. Сама она много лет живет во Франции. Искусство кино изучала в Советском Союзе, стажировалась у М. С. Донского на картине «Здравствуйте дети!». Свой новый фильм она вместе с продюсером-французом поставила в Конго-Браззавиль. В связи с этим-то и возникли споры: африканский ли это фильм?

Спор странный, разрешившийся по справедливости присуждением Саре Мальдорор «Золотой Таниты». Да и как можно было бы отказать в праве называться африканским фильму, который в трагедии одной семьи фокусирует большую тему политического пробуждения континента.

Герой фильма — ангольский патриот Домингес Ксавье схвачен колониальной охранкой. Но о его аресте, его мучениях ничего не знают товарищи по борьбе. Узнать о судьбе Домингеса пытается его жена Мария. Она-то и становится подлинной героиней фильма. Мария — не боец, она только женщина, верная своей любви, самоотверженная в любви. Она лишь хочет помочь дорогому ей человеку, но ее стойкость привлекает к судьбе Домингеса внимание многих. Верность Марии помогает поднять головы товарищам мужа, будущим солдатам Сопротивления португальским колонизаторам. Имя друга, замученного в полицейском застенке, становится их паролем.

В «Замбизанге» эпизоды скитаний Марии, напоенные трагической поэзией, чередуются с аскетичными, строгими по манере кадрами, воссоздающими деятельность участников ан-

«Мартин Лютер Кинг. От Монтгомери до Мемфиса» (США)

тиколониального подполья. Две линии фильма развиваются параллельно, чтобы слиться воедино в великолепном по замыслу финале... На деревенском празднике, который патриоты использовали для конспиративной сходки, распространяется весть о смерти Домингеса, повергая людей в печаль и оцепенение. И тогда один из подпольщиков обращается к собравшимся: «Не плачьте! Пойте, танцуйте! Ведь сегодня началась новая жизнь Домингеса Ксавье. Жизнь в наших сердцах!»

«Замбизанга» — талантливый фильм. И высшая его точка — образ Марии. С. Мальдорор нашла удивительную исполнительницу. Элиза Андраде, молодой экономист из Сенегала, умна на экране, пленительна, трагична. Ее героиня напоминает Олену Костюк из «Радуги» Марка Донского. Не видевшему фильм ассоциация эта покажется, может быть, искусственной. Но, право же, у нас она возникла еще до того, как мы узнали биографию режиссера, словно радостное ощущение сложной, но явной связи героических идеалов далеких, казалось бы, народов.

●

Победа Сары Мальдорор, успехи ее коллег из Сенегала, Алжира, Сирии сегодня особенно

многозначительны, ибо связаны с новым этапом развития молодых кинематографистов Африки и Азии. На этом этапе усилия и эксперименты одиночек консолидируются в определенные тенденции и направления. Причем, как мы видели, процесс этот оказывает «взрывное» действие и на абсолютно сложившиеся как будто кинематографии. Киноискусство двух великих континентов обретает значение общественного явления. Не случайно на афро-азиатских кинофестивалях нам часто доводилось слышать проникновенно и убежденно повторенные слова В. И. Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». В современных условиях для молодых кинематографистов это означает потребность объединения всех творческих режиссеров кино континента, борьбу за национальный и социальный прогресс, мечты о создании собственной киношколы (хотя бы в одной из стран Африки).

Мы не случайно еще раз оговорили неоднородность процесса развития афро-азиатского киноискусства. Список произведений, следующих опыту коммерческого буржуазного кино или представляющих собой слепки с модернистского искусства, покрытые, кстати, позолотой все той же «смотрибельности», можно было бы продолжить. При этом нетрудно заметить и следы непоследовательности, неустойчивости в творчестве даже передовых мастеров.

Однако дело здесь не в «штучном» подсчете тех или иных фильмов. Важно то, что образцы искусства антиимпериалистического, социального, прогрессивного действительно стали уже сегодня н а п р а в л е н и е м. И направление это отмечено чертами мужества, приметами большого искусства. Все остальное, словно остановившись в развитии, по-прежнему вращается в тупике полулюбительского эксперимента, являет собой даже не эквивалент, а вызывающую скуку и сожаление тень буржуазного кино Европы и Америки.

И это главное из того, о чем думаешь, с волнением и надеждой перебирая впечатления, порожденные знакомством с новыми работами кинематографистов стран Азии и Африки.

...И томление духа

Заметки о югославском кино

Р. Юренев

I. Восемь дней в Пуле

Суета сует кинофестивалей стала всем порядком надоедать. Кинематографические ярмарки и ристалища исчерпали себя — таково ходячее мнение. И надо признать, что оно не беспричинно. Лихорадочный рост количества кинофестивалей на Западе в середине 60-х годов — когда чуть ли не каждая столица считала приятной обязанностью устраивать кинематографические сборища, а в Италии и Франции их проводили чуть ли не в каждом городе — привел к оскудению программ: хороших фильмов на всех не хватало. А серость конкурирующих произведений стала входить в противоречие с самим понятием «фестиваль», то есть праздник. Посредственность и скука праздновали на многих фестивалях.

Последовали попытки реформ и даже бунтарских потрясений. Пробовали отменять жюри, призы, девизы, пытались строго ограничить тематику, жанровые, национальные, географические и идеологические критерии. Некоторые из этих мероприятий дали какой-то эффект, другие, отшумев, отмерли. В результате показали свою жизнеспособность старейшие фестивали — Венецианский и Каннский и наиболее массовые, идейно целеустремленные — Московский, Карлововарский. Эти и некоторые другие фестивали вошли в традицию, оправдали себя и художественно — как смотры достижений, как апробация новых средств, сюжетов, жанров, имен — и коммерчески — как международные кинорынки.

Кинофестиваль в Пуле собрался в 1972 году в девятнадцатый раз. Он был задуман и осуществлен как фестиваль не международный, а национальный, то есть как смотр сделанного за год только своими, югославскими

кинематографистами. И это определило его специфику, его деловой характер: не соревнование разных стран, то есть различных идеологий, традиций, укладов, а проверка состояния кинематографии одной страны, соревнование ее художников и творческих направлений. Задачи, на мой взгляд, достаточно серьезные.

Я был в Пуле первый раз, поэтому только слышал о былом фестивальном роскошестве. Завсегдатаи, вздыхая, вспоминали об увлекательных морских экскурсиях и пикниках, о пышных приемах, о блистании иностранных звезд. Ничего такого на XIX фестивале не было. Гостей было десятка два — несколько иностранных критиков, продюсеров и прокатчиков, один или два кинорежиссера. Иностранных звезд не было совсем. Фестивальная публика состояла из югославских кинематографистов, создателей и участников демонстрируемых фильмов, и журналистов, представляющих большинство югославских газет, журналов, а также радио и телевидение.

Сразу скажу, что мне такая — скромная и деловая — атмосфера понравилась. На фестивале важны не приемы, а фильмы, не звезды в публике, а таланты на экране. А отсутствие многочисленных зарубежных гостей восполнялось присутствием многочисленных кинозрителей. Фестиваль проходил на огромной и прекрасной древнеримской арене, вмещающей четырнадцать тысяч мест. И все эти места были, как правило, заполнены. В небольшой курортный городок Пулу прибывали на специальных автобусах кинолюбители из Загреба, Риеки, Любляны и других городов. Свою любовь к кино они выражали бурно. Трибуны радостно рокотали при появлении на экране популярных актеров, разражались аплодисментами и криками при перипетиях драматического действия, охотно смеялись шуткам, освистывали отрицательных персонажей. Были случаи, что свистели при неудачных, банальных, неубедительных местах фильмов. Словом, реагировали открыто и непосредственно и, по моему убеждению, справедливо. И мне было радостно ощущать себя частицей этой огромной, живой, народной аудитории. Небольшие залы буржуазных кинофестивалей бывают заполнены элитарной публикой, достаточно кислой, ничему не удивляющейся, а здесь присутствовал народ, и это придавало значительность и масштабность фестивалю.

Впрочем, полезно все же вспомнить и написать и о недостатках. Досадно, что небольшое количество гостей из Советского Союза и Польши, полное отсутствие болгарских гостей привело к отказу от перевода фильмов на русский язык (перевода, который слушают обычно все славяноязычные гости.). Не было и информационного бюллетеня на русском языке. Ревниво замечу, что англо- и франкоязычных гостей было еще меньше, а и переводы и бюллетени для них были. Впрочем, это дело хозяйское — каких гостей принимать внимательней.

Позволю себе заметить, что при серьезности намерений устроителей фестиваля они не уделили достаточного внимания организации дискуссий. Споры, подчас оживленные и даже резкие, возникали на пресс-конференциях, посвященных только что просмотренным фильмам. Но споры эти редко приводили к обобщениям, к попыткам уловить и оценить тенденции развития югославского кино, поставить теоретические проблемы. Чаще всего они сводились к рассказам о съемочных трудностях и авторских намерениях, подчас к обвинениям отборочной комиссии, поставившей фильм в конкурс или вне конкурса. Были и пустые, саморекламные выступления. А хорошо подготовленная дискуссия, с докладом о состоянии и направлении развития югославского кино весьма украсила бы фестиваль и помогла бы выполнению его основной задачи: подведению итогов за год творческого труда.

А подумать и поспорить югославским кинематографистам есть о чем. Мне пришлось беседовать со многими режиссерами, артистами, организаторами производства и кинокритиками. Каждый из них начинал свою характеристику современного состояния югославского кино со слова «кризис». Мне показалось даже, что невеселое это слово произносится как-

то привычно, без естественной при кризисе тревоги или печали. Значит — привычный, хронический кризис? Тогда, по-моему, для тревоги и печали еще больше оснований...

О неблагополучии свидетельствуют даже сводные афиши и газетные анонсы о кино. Я не берусь подсчитывать проценты, но осмелюсь сказать, что более трех четвертей экранного времени в югославских кинотеатрах занимают картины, импортированные из капиталистических государств, преимущественно из Соединенных Штатов Америки. В подавляющем большинстве — это стандартные, коммерческие фильмы, нередко реакционные, порнографические. Конечно, среди стандартных вестернов, детективов, дурацких комедий и псевдоисторических боевиков на экранах Югославии попадаются и хорошие серьезные импортные фильмы — из Италии, Англии, Франции. Редко, совсем редко мелькает польский, венгерский, чехословацкий или советский фильм. И необъяснимо мало своих, югославских фильмов.

Следовательно, внутренний, национальный прокат, как правило, не окупает производственной стоимости фильма? Тогда остается одно: надо экспортировать, продавать фильмы за рубежи. Но социалистические страны, чьих картин, замечу в скобках, югославы почти не покупают, тоже редко находят фильмы, отвечающие их воззрениям на задачи и пути развития социалистического киноискусства. А чтобы попасть на экраны капиталистических стран, надо потрафить буржуазным вкусам. Так трудности экономические порождают трудности художественные, идейные. Поэтому же в Югославии появилось немало кинематографистов, всячески старающихся «не отстать» в показе секса, ужасов, насилия. Появлялись фильмы с отчетливо выраженной антисоциалистической направленностью. Некоторые фильмы даже не были выпущены на отечественные экраны, зато шли не без скандального успеха за рубежом. И, что еще печальнее, отпечаток влияния буржуазной идеологии и модернистского искусства лежит и на многих фильмах, показанных в Пуле.

Но обратимся к фильмам. На фестивале было показано двадцать четыре полнометражных художественных фильма из двадцати восьми произведенных за год. Кроме того, в программу вошли десять короткометражек из числа премированных на специальном фестивале документальных и мультипликационных картин, проходившем в Белграде. Таким образом, картина года югославской кинематографии была представлена на фестивале в Пуле с достаточной полнотой.

II. Кровь прошлого

Героическое сопротивление, народная война против фашистских захватчиков — была и остается основной темой югославского киноискусства. Это закономерно: история человечества знает немного примеров такого общенародного подвига, какой был свершен в Югославии в годы второй мировой войны. Крушение югославского королевства под ударами неожиданно вторгшегося врага, сначала растерянность, а потом возмущение и гнев свободолюбивых народов Югославии, не стерпевших фашистского рабства, мучительно трудные поиски возможностей и методов борьбы, предательство четников и усташей, беспримерные подвиги партизан — все эти исторические события содержат поистине неисчерпаемые источники конфликтов, сюжетов, характеров, ситуаций. Историкам югославского кино еще предстоит проследить и объяснить сложные закономерности развития и изменений этой основной темы отечественного кино. Советская кинокритика отмечала и несомненные крупные успехи, создание подлинно народных произведений, отразивших и трагизм общенациональной беды и величие общенародной победы. Но отмечались и недостатки: чрезмерное увлечение детективно-приключенческой стороной борьбы, воспевание трагически обреченной самоотверженности одиночек, мрачный, подчас пессимистический показ ужасов, жестокостей, страданий и даже примеры искажения, очернительства партизанского движения — выискивание внутренних распрей, бессмысленных

жертв, коварных предательств. С глубоким удовлетворением я должен сказать, что на XIX фестивале в Пуле таких очернительских фильмов не было. Партизанская тема решалась с различных творческих позиций, с разным художественным успехом, но с неизменным желанием показать героику партизанской борьбы, ее историческую закономерность и общенародный характер.

По количеству партизанские фильмы составили около трети всех показанных в Пуле. Они касались событий, происходивших в Сербии и Хорватии, в Боснии и Македонии, в Черногории и Истрии, и были решены в эпопейном и приключенческом, в психологическом и лирическом, в поэтическом и бытовом жанрах. Однако нельзя было не заметить и некоторого однообразия художественных приемов и сюжетных ситуаций. Фашистские танки и броневики, медленно наползающие из тумана или пыли на позиции партизан, ведущих ружейную пальбу; тупые фашистские солдаты, прикладами подгоняющие арестованных заложников или женщин с детьми; изуверы-предатели, садистски наслаждающиеся своей властью над безоружными; юные герои, гибнущие после монолога о счастливом будущем или о любви,— все это присутствовало почти в каждом фильме и, как всякий стертый, стандартный прием, теряло художественное воздействие.

Я думаю, что здесь сказываются и недостатки планирования и отсутствие достаточной координации действий киностудий. Не говоря уж о том, что зачастую в Белграде и, скажем, Загребе и Сараеве одновременно ставятся фильмы на аналогичные сюжеты, даже в рамках одной — македонской кинематографии, в Скопле такая координация отсутствует. На фестивале были показаны две македонских картины — «Выстрел» и «Македонская часть ада». Первую поставил ведущий македонский режиссер Бранко Гапо, вторую — приглашенный из Загреба режиссер Ватрослав Мимица. Обе вышедшие одновременно картины рассказывали о борьбе против болгарских фашистов в 1942 году, только первая — в городе Скопле, а вторая в селе Битоле, от Скопле неподалеку. И хотя в обеих картинах есть впечатляющие эпизоды, все же одновременное их появление приводит к повторениям и, вероятно, скажется на прокате, не говоря уже о том, что подобное «замыкание» на одной теме трудно оправдать и по существу.

В «Македонской части ада» режиссеру удались массовые народные сцены. Борьба возмущенных женщин против солдат, пытающихся отделить от толпы, согнанной на площадь, заложников, показана на крупных планах, стремительно движущимся аппаратом, что придает сцене динамику. В «Выстреле» Бранко Гапо стремится к глубокому раскрытию психологии нескольких юношей, начинавших борьбу со стихийных, террористических акций и пришедших к продуманным, организованным действиям против оккупантов. Режиссер остро, стремительно разворачивает сюжет, дает четкие характеристики героям, прибегая порой к слишком сильным натуралистическим краскам (сцены пыток, насилия). Отдавая дань темпераменту и профессиональному мастерству этого режиссера, я все же жалел, что он отошел от современной тематики, вспоминая его предыдущую остросоциальную картину «Время без войны», посвященную актуальным проблемам жизни македонской деревни. В «Выстреле» меня привлекло и стремление к созданию психологически острых и разнообразных образов молодых героев Сопротивления. Актеры Неда Арнерич, Емил Рубен, Владо Светиев, Миша Янкетик и другие нашли разнообразные и убедительные краски для показа того, как борьба с врагом становилась естественной и неодолимой потребностью молодых людей, их моральной сущностью.

Стремление не ограничиваться внешней, пускай даже весьма драматичной, захватывающей стороной событий, а идти вовнутрь, на поиски духовных источников подвигов даст югославским кинематографистам новые возможности в трактовке их основной, излюбленной темы, так как внешняя сторона событий повторяется и исчерпывается, а духовная деятельность человека, оттен-

«Македонская часть ада» (режиссер Ватрослав Мимица)

ки его характера неисчерпаемы и неповторимы.

Психологической глубины не хватило героям загребского фильма «Первый сплитский отряд» режиссера Войдрага Берчича, хотя положение небольшого партизанского отряда, столкнувшегося с нежеланием крестьян участвовать в борьбе, с непониманием гибельности индивидуализма и пассивности, давало благодарный материал для психологических, моральных столкновений. Режиссеру отлично удалось показать белые, раскаленные камни Истрии, дома, будто вросшие в каменистые горные склоны, одиночество изнемогающих от жажды партизан, перед которыми захлопнулись двери и ставни, но характеры этих партизан остались нераскрытыми.

В раскрытии характеров большего успеха достиг автор «Девушка с Космайя» — режиссер Драгослав Иованович. Он построил конфликт на том, что любившие друг друга до войны Нина и Радован оказываются во враждующих лагерях: она — с партизанами, он — с четниками. Правда, режиссер очень уж злоупотребил поэтическими ретроспекциями, когда, снятые рапидом, молодые и прекрасные влюбленные летят, плывут друг к другу в воспоминаниях. Не новые, банальные приемы превращают поэтичность в сентиментальность, а страстность в напыщенную велеречивость. К счастью, артистам Людмиле Лисиной и Михайле Костичу удалось сыграть и любовь и ненависть сдержанно и строго.

Одним из главных, ударных фильмов года должен был стать двухсерийный цветной широкоэкранный боевик режиссера Хайрудина Крваваца «Вальтер защищает Сараево», с участием многих известных артистов, возглавляемых самыми популярными из них — Батой Живоиновичем и Любишей Самарджичем; его сюжет основан на действительных событиях: группа сараевских подпольщиков, руководимая легендарным партизаном Владимиром Перичем (Вальтером) нарушила снабжение горючим фашистских танковых армий, спешно отступающих с Восточного фронта в Германию.

Масштаб батальных сцен, драматизм судеб патриотов, жертвующих жизнью, динамика уличных стычек — все это держит зрителя в напряжении, все это выполнено с несомненным профессиональным мастерством. Однако подлинные события Сопротивления послужили для сценариста Д. Лебовича и режиссера Крваваца лишь поводом для запутанного

«Выстрел» (режиссер Бранко Чапо)

шпионского поединка: Вальтер, переодетый гестаповцем, действует в фашистских штабах, а среди партизан орудует некий провокатор, причем подозрение падает на многих честных патриотов. Переодевания, подслушивание, тайные радиопередачи, инсценированные аресты, провокационные сообщения громоздятся друг на друга, заставляя зрителя подозревать всех во всем и совершенно забывать о сущности и цели всех этих приключений. Да и все эти сюжетные перипетии, нужно сказать, не новы: видели мы неоднократно и разведчиков, щеголяющих в фашистской форме, и бледных трясущихся изменниц, и зловещих фюреров, требующих немедленного обнаружения партизан, видели (в американских гангстерских фильмах) и автоматные перестрелки, в которых один герой косит врагов целыми отделениями и взводами. Только в фильме Крваваца фоном для стрельбы служат не небоскребы и подземные гаражи, а минареты и переулки мусульманского Сараева.

В результате, просмотрев длинный, кровавый и шумный фильм, не выносишь памяти о героических событиях, о бесстрашных людях, о подвигах во имя высоких гражданственных целей. Детективные штампы как бы растворяются в мутных, туманных тенях чего-то неоднократно виденного и справедливо полузабытого.

А вот образы стариков и детей из небольшого села возле Крагуевца запомнятся надолго. Может быть, и потому, что это не актеры, а подлинные старики и дети, а вернее потому, что автору фильма «Звезды — глаза солдат» Бранимиру Тори Янковичу удалось связать тему Сопротивления с горделивыми традициями свободы и независимости, передаваемыми из поколения в поколение. В опустевшем селе — старики да дети. Но в тяжкие дни оккупации старые ветераны давно отгремевших Солунских боев рассказывают внукам доблестные предания ратной славы. «Когда погибает солдат — его глаза становятся звездами. И небо над родиной становится светлее». Эти слова легенды глубоко западают в души ребят.

И когда оккупанты арестовывают любимого школьного учителя, дети, не побоявшись репрессий, пишут и подписывают петицию о его освобождении. Фашисты являются в село, чтобы схватить всех, кто выразил сочувствие коммунисту. Но тогда старики берут на себя поступок детей. Дряхлых, согбенных, безоружных, их угоняют с тупым безразли-

«Девушка с Космайя» (режиссер Драгослав Иованович)

чием фашистские солдаты. А в глазах детей, которых удерживают рыдающие матери, загораются звезды ненависти и любви, гордости прошлым и уверенности в будущем. Простая и поэтичная эта история по-новому осветила тему Сопротивления.

III. Почему же они томятся?

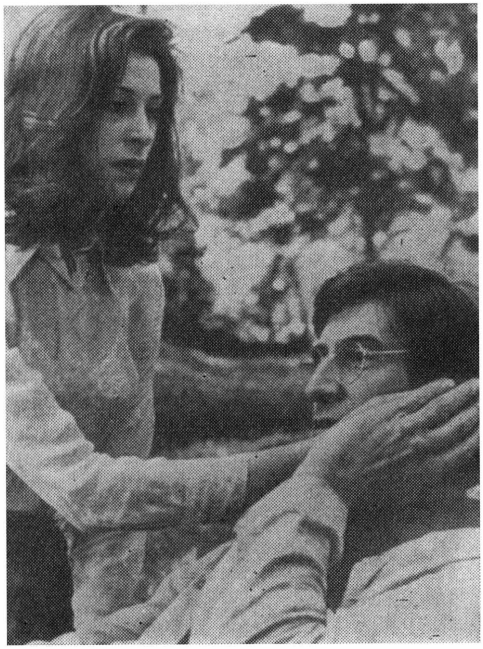
В судьбах каждого поколения есть свои сложности, свои болезни, свои надежды, свои запросы. Молодые люди, входящие в жизнь, не сразу могут найти свое место и не всегда обращаются к старшим за советом. Тревоги, мироощущение молодежи бывают непонятны, а порой и враждебны зрелым людям, отцам. Порою они не только не помогают, но мешают молодежи — то чрезмерной опекой, а то и неловким вмешательством. Возникают конфликты, издавна привлекающие внимание художников. И подлинное искусство — будь то лирика или драма, музыка, проза, фильм — обычно находит корни этих конфликтов, объясняет причины томления молодежи.

Эти причины, как бы тонки они ни были, всегда коренятся в социально-экономических процессах действительности. Первая мировая война породила то, что Гертруда Стайн назвала «потерянным поколением». Но Великая Октябрьская революция, последовавшая непосредственно за первой мировой войной, породила совсем другие настроения, характеры и проблемы. Хемингуэй и Ремарк были ровесниками Маяковскому и Эйзенштейну, но как различен духовный мир этих художников! Однако в исторической перспективе мы видим сейчас с неоспоримой ясностью, что и те и другие ярко, хотя и по-своему, с разных точек, отразили мир, расколовшийся надвое, эпоху наступления социализма на капитализм.

Более половины фильмов, просмотренных нами в Пуле, трактуют вопросы современности. Это радует. Значит кино не бежит от жизни. Но какие же проблемы трактует оно? К любой теме, любому сюжету, любой мысли, поднятой в фильмах, можно прибавить: «...и томление духа». Молодой герой большинства югославских фильмов, кем бы он ни был, томится, он пасмурен, чем-то недоволен, чего-то не может найти. Почему, чем, чего?

Вероятно, многие из этих настроений коренятся в тех противоречиях, трудностях общественного развития, о которых все чаще и все тревожнее пишет югославская печать, говорят руководители СКЮ и югославского правительства. Да и то слово «кризис», которое так часто мне пришлось слышать в разговорах о югославском кинематографе, тоже, конечно, возникло не случайно; это не гипербола, не преувеличение, рассчитанное на досужую сенсацию, это факт, общепризнанное в стране явление. И конечно же, причины этого кризиса не замыкаются в профессиональных трудностях, испытываемых самими мастерами кино. Напротив, трудности и противоречия развития югославского кино обусловлены трудностями и противоречиями общественной жизни. Вдумываясь в некоторые картины, увиденные мною в Пуле, я понимал, почему руководящие государственные деятели страны так взволнованно указывают на серьезные помехи в общественном развитии республики, связанные с ослаблением авторитета партии в массах и даже с наметившимися тенденциями к ликвидации партии как важнейшего фактора развития страны по социалистическому пути. В решениях недавно закончившегося съезда СКЮ, специально рассматривавшего вопросы идеологической борьбы на современном этапе, говорилось и о том, что в ряде случаев ослабление активности коммунистов привело к активизации классовых врагов, сумевших занять позиции в разных сферах общественной жизни, промышленности, экономики. Все это, конечно, не может не тревожить молодежь. Любые искажения социалистических общественных отношений, любые отступления от социалистических принципов порождают те или иные сдвиги в сознании людей, особенно не успевших еще пройти школу классовой, политической борьбы.

Все дело в том, к а к относиться к тем тревожным явлениям, о которых говорит партия. Ведь можно не устоять перед лицом этих трудностей, впасть в панику, поддаться растерян-



«Девятое чудо на востоке» (режиссер Влатко Филипович)

ности и неверию, а можно, трезво осознав природу недостатков, подняться на борьбу с ними. Надо ли говорить, что только второй путь правилен и в общественном и в творческом смысле.

К сожалению, не все югославские кинематографисты пошли по этому пути. Среди картин, показанных в Пуле, было немало и таких, где главенствовали растерянность, пессимизм, капитулянтские настроения. И это, скажу откровенно, не могло не волновать нас, искренних и давних друзей народов Югославии.

Но перейдем к разбору самих картин.

Роман Анделко Вулетича «Девятое чудо на востоке» вышел одновременно с фильмом Влатко Филиповича, сделанным по этому роману. Двойная эта премьера привлекла внимание еще и потому, что героя играет один из любимейших актеров Югославии Любиша Самарджич.

Этот герой — высокий, нескладный близорукий человек лет тридцати — ищет свою мать. Он образован, умеренно обеспечен, у него есть приятели, его любит немолодая, но сохранившая привлекательность женщина. Однако повседневность не заполняет нравственного вакуума героя. Чтоб обрести равновесие, чтоб укрепить контакты с окружающим миром, ему необходимо выяснить, кем была его мать, потерявшая его, вероятно, во время войны. В поисках следов матери он ездит из города в город, встречается с разными людьми. Но следов этих нет, а жизнь, текущая мимо, не привлекает его интереса — она нейтральна, а может стать и враждебной.

Что ж, очевидно, перед нами случай душевного заболевания, навязчивой идеи, разрушающей связи человека с действительностью. Об этом говорит и появление героя в психиатрической больнице, где он встречает красивую, но безумную девушку.

Некоторое время он следует за ней. Скорее всего — в мечтах. В парке больницы, где бродят тихие психопаты, девушка и герой видят только друг друга, впрочем так же, как и на улицах оживленного города. Их нежные прикосновения выражают рождающуюся любовь. Потом девушка оказывается распятой на какой-то чугунной ограде, потом она исчезает совсем, а герой продолжает поиски матери. Не находит. Из довольно бессвязных речей героя можно заключить, что с жизнью его может примирить лишь что-то чрезвычайное, необычное, какое-нибудь «девятое чудо на востоке»...

М-да! Мне не хочется думать, что авторы фильма, которым нельзя отказать в одаренности, ставили своей задачей просто показать мытарства больного человека. Картина символична, она претендует на анализ каких-то характерных черт современного человека. Поиски матери — это поиски идеала или моральной основы, вероятнее всего — любви. Прозаическая связь со стареющей любовницей не удовлетворяет героя так же, как и влюбленность в безумную девушку, которая, может быть, и не существует вовсе — мираж, призрак, мечта. И все-таки неясно: почему поиски

нравственной опоры, идеала переносятся авторами только в те сферы сознания, где царствует иллюзия, почему эти поиски отрываются от социальной почвы. И чем объясняется некоммуникабельность героя? Это война нанесла ему психический ущерб, предродовую травму? Авторы предпочитают не давать ответа на эти вопросы.

И этим ослабляют свое произведение не только в идейном, а и в художественном отношении.

Искусство тридцатилетних художников, не знавших войны, все время обращается к военной теме. Многие ищут в событиях и характерах войны героику, которой не находят в современности. Это можно понять и объяснить. Но понять причин неполноценности героя Любиши Самарджича я не могу. Он недоволен жизнью — это ясно. Боюсь, что и «чудо на востоке» ему не поможет.

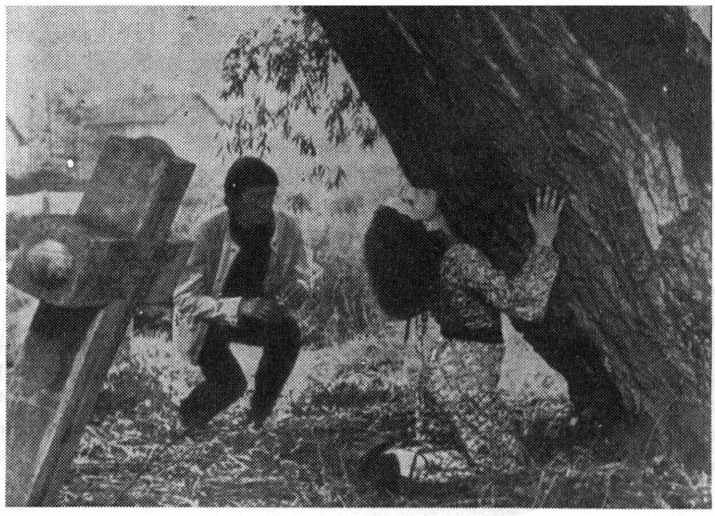
Неумение, а может быть, и нежелание объяснить неудовлетворенность героя действительностью характерно и для других фильмов, а особенно — для «Фильма без слов», сделанного молодым режиссером Мишей Радивоевичем. Видимо, и без слов-то этот фильм потому, что слова несут в себе мысль, а Радивоевич мыслям предпочитает смутные настроения, туманные намеки, зыбкие чувства.

Фильм состоит из серии не связанных между собой эпизодов, пантомимически исполняемых одним и тем же актером — Драганом Николичем, иногда соло, иногда в дуэте с другими актерами, а один раз даже — с шимпанзе. Декорации минимальны и условны. Купе вагона, где герой долго и безмолвно гладит ногу соседки. Пол, на котором он сидит, валяется и блюет в компании с бутылкой виски. Постель, в которой он лежит обнаженный, накладывая себе на шею и грудь пиявок. Перекресток, на котором его избивает какой-то мрачный бородатый тип. Ковер и стена, где он кувыркается вместе с обезьяной.

Актер двигается хорошо. Но снято почти все с одной точки, с редкими и монотонными наездами-отъездами аппарата, почти без монтажа, длинными кусками. Следить за всеми этими манипуляциями скучно.

Скажу сразу, что мне вообще чуждо и неприятно такое лишенное атмосферы, фона, движения условно-театральное кино. Но допустим, что оно имеет право на существование. Тогда поищем смысл всего показанного. И если автор обошелся без слов на экране, свою мысль он все же выразил словами в проспекте и буклете к фильму. Вот эти слова: «Безымянный герой пытается прожить свою жизнь

«Девятое чудо на востоке»



в тридцати кадрах—секвенциях. Это молодой человек всех стран мира, который пытается выключиться, полететь, стать иным. Герой фильма любит, ненавидит, ест, пьет, смеется, плачет, целует, блюет, бывает битым, бьет сам и умирает. Фильм показывает агонию молодого человека во времени, в котором мы живем».

Вот видите — какие претензии! Молодой человек всех стран мира! Какое смелое обобщение... И значит этот всемирно обобщенный образ агонизирует? Что же его довело, сердечного? Это неясно. А судя по отсутствию в длинном перечне глаголов глагола «думает», сей молодой человек и не задумывается над тем, как ему прожить свою жизнь в сих «секвенциях». Печально, печально. Особенно печально, что не задумывается и сам автор «Фильма без слов». В его первой картине «Мухи в голове» тоже было много манерной чепухи, но там при доброжелательном отношении можно было найти и озабоченность судьбами молодежи и даже критические мотивы. Здесь же, кроме постоянного чувства отвращения, вызываемого рвотой, пиявками, драками, кроме скуки от однообразия кинематографических приемов, кроме недоумения и жалости к актеру, вынужденному кривляться, у меня ничего не возникало. Да и на голове стоять лучше «молодого человека» умеет шимпанзе. Его-то и нужно взять Радивоевичу в герои своего следующего фильма.

Героя еще одного «молодежного» фильма звали Лев. Этот фильм — «Когда появляется Лев» — поставил люблянский режиссер Бостан Хладник, чьи предыдущие картины, сделанные в Любляне и в Мюнхене, неизменно поражали меня мнимой проблемностью и удивительным бесстыдством. И на этот раз режиссер не изменил своему стилю. Он рассказал о молодом архитекторе Льве, который вовсе не соответствовал своему грозному и царственному имени. О его строительной деятельности сказать ничего нельзя, а вот в любовных взаимоотношениях с двумя женщинами одновременно он показал себя порядочным пошляком.

Нет, режиссер нисколько не осуждает героя. Он журит его слегка, называя «мечтателем», печальным клоуном и даже... Гамлетом наших дней. Мечтательность и печаль, вероятно, должны подтверждаться тем, что половые акты Лев свершает, ломаясь, разрушая мебель, обливаясь масляными красками, вываливаясь в бумажках и в пуху. И если бы сей Гамлет задал бы мне свой знаменитый вопрос, я бы ответил: «Не быть! Не надо. Надоело».

Не подозревайте меня, мой читатель, в пуританстве. Я, право, не отворачиваюсь от полотен Рубенса, не краснею при чтении Боккаччо или Апулея. Любовь даже в откровенных своих проявлениях прекрасна, если освещена подлинным чувством, мыслью. Но меня возмущает, когда мнимая проблемность лишь прикрывает спекуляцию на эротике, на жестокости, на безумии. Хладник, а также Душан Маковеев и некоторые другие югославские режиссеры балансируют на грани порнографии. Они утверждают, что это — творческая свобода, «модерная эстетика», художественная смелость. Увы, это лишь спекуляция на самых низменных ощущениях зрителя. Эти режиссеры продадут свои фильмы буржуазным прокатчикам. Боюсь, что продадут вместе со своей гражданской и художественной совестью.

Я сопоставил два понятия — любовь и мысль. Конечно, проще было бы утверждать, что показывать любовь надо с сильным и чистым чувством. Но я уверен, что и мысль, то есть идея, то есть желание художника что-то сказать зрителю, к чему-то обратить его, необходима. Я отлично понимаю, что фильмы, подобные описанным выше, не могут содержать ясных, логически выстроенных формулировок, отчетливо выраженных идейных сентенций. Как лирические стихи, пейзажная живопись или симфоническая музыка, они построены на тонких нюансах чувств, подчас невыразимых словами. Но эта невыразимая тонкость должна освещаться верой в какой-то идеал, страстной уверенностью в его реальность, богатым жизненным опытом или хотя бы острым и верным ощущением жизни. А нам предлагают многозначительную пустоту.

«После полудня какого-то Фазана» (режиссер Мариан Арханич)

Вот, например, еще один внешне очень многозначительный фильм — «Мертвое судно» — режиссерский дебют Райко Ранфла из Любляны. Двое влюбленных по непонятым мною причинам оказываются в лодке в открытом море. Томительная пассивность вдруг сменяется вспышкой гнева, и мужчина убивает женщину. А потом она вдруг оживает и оказывается вместе с мужчиной на белом, комфортабельном и совершенно безлюдном корабле. Кто-то невидимый ставит еду и питье, потом начинает преследовать девушку... Все это тянется бесконечно долго, вяло, тоскливо. Красивые молодые артисты Милена Жупанчич и Радко Полич бродят друг за другом по пустому пароходу, пока наконец мужчина не оказывается снова в лодке, один.

Что хотел сказать всем этим режиссер и автор сценария Райко Ранфл? Опять о некоммуникабельности, об одиночестве, о призрачности жизни? Говорено все это много раз и в гораздо более впечатляющей форме. А отчего и почему томятся его герои, каковы социальные причины их опустошенности? Ранфл не знает. Да и зрителю, в конце концов, становится неинтересно. Условность и абстрактность среды и поведения лишили героев человечности, превратили в умозрительные схемы. И с какой целью?

Ну хорошо, допустим — художник не смог понять и раскрыть сложные социальные процессы, порождающие эту разочарованность, это томление духа. Ну тогда хоть дай какие-то характерные черты действительности, воплоти на экране свои наблюдения... Автор фильма «Подлинная правда» Томислав Радич тоже не дал социальной характеристики причин неудач своей героини. Но он дал возможность талантливой актрисе Златице Дубравчич создать живой человеческий образ тридцатилетней актрисы, оставшейся без ангажемента и тщетно пытающейся найти себе применение, найти себя. Фильм этот тоже монотонен, временами скучен. Но в нем есть те жизненные подробности, та правда невыдуманных обстоятельств, которая заставляет с сочувственным вниманием следить, как одевается, прибирается, обедает в дешевой забегаловке тоненькая женщина с большими печальными глазами, слушать ее бессвязные, доверительные разговоры с подругой, разделять ее горе в кабинете директора театра, вежливо объяснившего ей, что она не нужна. Особенно хорошо удался актрисе большой эпизод, когда женщина смотрит старые любительские киносъемки о своем детстве и юности. Почти без слов — сиянием глаз, печальной полуулыбкой — сумела актриса показать, как много говорят ей эти наивные и пустячные события, как бередят они память, как ласково и неумолимо складываются в картину жизни, прожитой безрезультатно, зря. И здесь уже не хочется задавать вопросы, почему, каковы социальные причины.

«После полудня какого-то Фазана»

Человечности оказывается в этом фильме достаточно, чтобы вызвать ответное чувство зрителя.

Но еще интереснее, когда художник ненавязчиво, не декларативно, но зримо и убедительно выражает свое отношение к явлениям жизни, дает им оценку. Это удалось Мариану Арханичу в фильме «После полудня какого-то Фазана».

Фазан — это нелюдимый шестнадцатилетний юноша, выросший без матери, под опекой отца, отставного военного, проводящего долгие, унылые дни за удочкой, в зарослях ивняка возле большой реки. Все действие фильма разворачивается в послеполуденные часы в этом тихом мире песчаных отмелей и дюн, мелколесья, заливных лугов. Сначала кажется, что люди, приехавшие сюда отдохнуть, никак не связаны между собой: отец Фазана следит за поплавком, какой-то чудаковатый тип упорно тренируется в марафонском беге, двое юных влюбленных заняты только друг другом, а трое великовозрастных молодцов, по-видимому джазовые музыканты, приехали подурачиться, повеселиться. Их шутки, гримасы, возня поначалу кажутся пошловатыми, но безобидными: каждый развлекается как может.

Однако, заметив влюбленных, весельчаки и присоединившийся к ним Фазан, начинают за ними слежку, а потом и погоню. Пошлые шутки, желание подсмотреть сближение влюбленных и помешать ему — постепенно приобретают все более опасный характер. Ощущение своей силы и безнаказанности, подзадоривание друг друга грозят перерасти в насилие. Девушка напугана, ее друг пытается обороняться, но нападения Фазана, чьи темные, неосознанные инстинкты вдруг прорываются наружу, становятся все агрессивней. Случайно Фазан оступается и с высокого обрыва падает в воду. Трое весельчаков, только что с гиканьем подбадривавшие хулигана, не делают ничего, чтобы его спасти. Они удобно располагаются на берегу, словно в цирке, наблюдая, как оскорбленный ими юноша пытается спасти своего недавнего врага. Наконец ему удается вытащить Фазана, но поздно, он мертв. Так хамское, глупое и разнузданное поведение людей, теряющих над собою конт-

роль, приводит к трагической развязке. Но если бы не эта случайная смерть, может быть, случилось бы еще худшее — насилие, убийство?

Фильм не делает декларативных выводов, избегает моральных прописей, но страстное осуждение бездуховности, эгоизма, хамства и черствости, которые находят выход в пошлостях, а могут привести и к преступлению, становится ясным и отчетливым выводом картины.

Привлекательно и мастерство, с которым режиссер, постепенно открывая все новые черты характеров персонажей, ведет к этому выводу. Превосходно играют актеры, особенно трио музыкантов и юный Игорь Гало в роли Фазана. Великолепна работа оператора Франко Водопивца, сумевшего дать поэтический образ нежной и скромной природы, словно вопиющей от пошлости поведения оскверняющих ее людей.

Да, Мариан Арханич убедительно показал, во что может вылиться томление молодых людей, не находящих себе места в окружающей действительности. Это мудрое предупреждение.

IV. Куда направлено сатиры острие?

Критический пафос, смелое разоблачение отрицательных сторон жизни давно уже украшают югославское кино. Однако, при наличии критики во многих фильмах, я не ощутил на этот раз понимания, куда и во имя чего она должна быть направлена. Не ощутил того, пусть прямо и не выраженного, общественного идеала, которым эта критика была бы вдохновлена.

Весной 1972 года молодой режиссер Срдан Каранович дал объявление в газетах о приглашении желающих сниматься в кино. Возраст, внешность и профессия не лимитировались и даже тематику будущего фильма предлагалось определить желающим. Из семи тысяч было выбрано тридцать человек, которые и разыграли «фильм своей мечты».

Оказалось, что большинство женщин хотело бы разыграть любовные сцены, большинство пожилых мужчин — изобразить следователей, милиционеров, конвоиров, а большинство юношей — воров, хулиганов и даже убийц. Не имея возможности проверить этот социологический этюд, поверим сему печальному наблюдению.

Демонстрация киноманами своих способностей, их гримасничанье, фальшивый пафос декламации, сиплое пение и жалкое пританцовывание, конечно, смешны. Однако меня не оставляло неприятное чувство соучастия в жестоком издевательстве над людьми. Да, эти люди бесталанны и претенциозны. Разумеется, они не умеют вести себя перед аппаратом. Конечно, они сами согласились сниматься и уверены в успехе. Я понимаю, что режиссер решил дать суровый урок обывателям, думающим, что сниматься в кино легко и забавно. Но все же смеяться мне мешали чувства жалости и стыда.

Далее, когда отобранные «герои» начали разыгрывать нечто придуманное ими самими, какую-то чепуху про убийство и расследование, режиссер форсировал комизм, снимая тогда, когда участники думали, что их не снимают: «трупы» почесывались или вставали, «убийцы» мирно справлялись о чем-то у помрежа... Это еще больше походило на издевательство и продолжалось очень долго, утомляя, наводя тоску.

Сатирик, конечно, может быть жестоким. Но имеет ли он нравственное право использовать слабость, недомыслие людей, ничего дурного, в общем и целом, не желающих? Когда мы смеемся над артистом, мы знаем, что он играет для того, чтобы вызвать смех, что его поведение условно, что смешон художественный образ, а не живой человек, не человеческая личность. Потешаться же над людьми, которых сознательно ставили в глупое положение, да еще так, что они об этом не догадывались, мне кажется аморальным.

А фильм «Картинки из жизни ударников» режиссера Баты Ченжича меня не только удручил, но и оскорбил. Предыдущий фильм Ченжича «Роль моей семьи в революции» вызвал горячие споры. Многие критики видели в нем издевательство над революционным

прошлым. Я фильма не видел и вспомнил о нем лишь для того, чтобы напомнить, что сатирический прицел надо тщательно выверять, что он не должен быть «аляповат», как говаривал А. В. Луначарский. Это подтвердили и «Картинки из жизни ударников», просмотрев которые я могу смело сказать, что в этом фильме оплевано, подвергнуто глумлению одно из самых светлых и прогрессивных общественных явлений социализма. Люди, осознавшие себя хозяевами своей страны, увидевшие в труде не бремя, а естественную и радостную необходимость, ставили производственные рекорды, старались не только повысить производительность, но и передать свой опыт другим. Ведь каждый честный человек, помнящий тридцатые годы, может согласиться со мной, что ударничество и стахановское движение выковало мощь Советского Союза и обеспечило победу над всемирной опасностью фашизма.

Вероятно, в стахановском движении и особенно в попытках перенести советский опыт тридцатых годов в Югославию конца сороковых было немало наивного, что может сейчас, в семидесятые годы, показаться смешным. Устаревшая техника всегда вызывает улыбку. Было, вероятно, немало суеты, шумихи. Но за всем этим как можно было не заметить героического порыва людей, искренне и самоотверженно свершавших трудовые подвиги? Смеяться над этим мне кажется кощунственным.

А Ченжич вдоволь поиздевался над югославскими шахтерами. Он показал стахановцев тупыми, звероподобными и жалкими в своей искусственно разогретой спеси людьми, он показал искусственность, подстроенность их рекордов, идиотизм их поведения в славе — на трибунах, на празднествах, в санаториях. Наконец, он не преминул показать своих персонажей и на Красной площади в Москве, вблизи Сталина и других руководителей, чьи крупные планы подобраны тенденциозно. Наконец, перенеся действие в современность, он показал своего главного героя забытым всеми стариком, прислуживающим у спуска в шахту, уголь которой уже никому не нужен.

Не берусь спорить об угле. Думаю, что и сейчас он может пригодиться в народном хозяйстве. Но должен сказать, что если у Ченжича были добрые намерения — высмеять «показуху», бесхозяйственность, головотяпство, которых, судя по югославской печати, так много сейчас в жизни, то он не сумел трезво разобраться в природе и в характере трудностей, но зато грубо оскорбил труд, трудящегося человека.

Особенно удивило меня, что этот, очевидно неудачный фильм был представлен югославской кинематографией на кинофестиваль в Венеции. Было горько и гадко смотреть, как потешалась нарядная, «фестивальная», буржуазная публика над югославскими шахтерами.

В Венецию югославы привезли и другую свою картину — «Мастер и Маргарита» режиссера Александра Петровича. Созданная по мотивам романа Михаила Булгакова совместно с итальянской кинокомпанией «Эуроинтернационал» одним из известнейших сербских режиссеров, эта картина получила в Пуле добрую половину имевшихся премий. Все было рассчитано на шумный успех, на международную популярность: и приглашение на роль «мастера» Николая Максудова артиста Уго Тоньяцци, а на роль профессора Воланда — Алена Кюни, и «открытие» новой американской звезды Мимси Фармер в роли Маргариты, и участие любимейших югославских актеров Баты Живоиновича (Коровьев) и Павле Вуйчича (Азазелло). Фильму предшествовала широкая реклама и шумная размолвка режиссера со сценаристом Уго Пирро, снявшим свое имя с титров...

Конечно, в Пуле все ждали фильм с нетерпением. Роман советского писателя успел приобрести в Югославии популярность. Сразу же скажу, что и я волновался перед просмотром. Червь сомнения все же точил мою душу: как можно вложить в фильм длиной в 2800 метров сложное и многообразное содержание романа? И как зарубежные мастера передадут неповторимый дух Москвы середины двадцатых годов? Какие будут потери? Ошибки? Увы, потери и ошибки оказались решающими.

Сюжет фильма сводится к следующему. В одном из московских театров репетируют пьесу Максудова «Понтий Пилат». Руководители Союза пролетарских писателей, возглавляемые критиком Берлиозом, препятствуют выпуску спектакля, как несвоевременного. В конфликт вмешивается профессор черной магии Воланд и его помощники Коровьев и Азазелло. После спора с Воландом о существовании Христа Берлиоз гибнет под трамваем. Его помощников устрашают — кого забрасывают в Ялту, кого избивают и запугивают в Москве. Максудов же оказывается в сумасшедшем доме. Стараниями Воланда премьеру все же назначают, но перед спектаклем состоится сеанс черной магии с раздачей публике роскошных туалетов, которые в антракте исчезнут. А потом в пустом зале Воланд угощает Мастера и Маргариту вином времен Христа, после чего Мастер снова оказывается в сумасшедшем доме...

Можно согласиться с тем, что вся библейская часть романа сведена к небольшой сцене, репетируемой в театре, — купюры были неизбежны. Можно согласиться с исполнением Тоньяцци роли Мастера и исполнением Аленом Кюни роли Воланда. Талантливые артисты, хотя и не передали всего своеобразия булгаковских образов, но все же нашли живые, запоминающиеся черты. Можно согласиться с трактовкой образа Берлиоза актером Шоваговичем — он сыграл умного фанатика. Можно найти в фильме несколько эффектно сделанных сцен. Но...

Из фильма исчезла тема творчества. Мастер в фильме борется за свою пьесу, но содержание, сила его произведения не переданы. Из фильма исчезла могучая и прекрасная тема любви. Смазливая американочка нисколько не напоминает русскую женщину Маргариту — гордую, самоотверженную, любящую. Маргариты в фильме нет. Странный Коровьев превращен Батой Живоиновичем в веселого и обаятельного громилу. Грустный Азазелло одет почему-то в черкеску с газырями и комикует, как в цирке. Да и сюжет, хотя и ловко слажен, оставляет в недоумении: зачем демонам Воланда нужно было бороться за пьесу о Христе? И если Мастер оказывается в конце концов сумасшедшим, то, может быть, и творение его — плод безумия? Словом — внутренняя, идейно-философская основа фильма не ясна. Ясно одно: авторам не нравятся попытки «пролетарских писателей» руководить искусством. В свете бушевавших в Югославии дискуссий о свободе творчества протест Александра Петровича против руководства искусством становится ясен, хотя согласиться с ним трудно. Тем более что он «позабыл» почему-то сказать в своем фильме о том, чем завершились претензии изображенных им «пролетарских писателей» на руководство литературой. Да и сводить к этому содержание романа Булгакова...

Наконец об образе Москвы, о русском колорите фильма. Режиссер начал и закончил фильм эффектно снятыми кремлевскими соборами, громкой церковной музыкой и колокольным звоном. Если не ошибаюсь — использованы грамзаписи ростовских колоколов и хоровой капеллы под управлением Юрлова. Но какое, собственно, отношение имеет все это церковное великолепие к Москве середины двадцатых годов? Все эти звоны, купола, ектиньи были бы уместны при постановке «Хованщины» или «Князя Серебряного»... А для чего понадобилась Петровичу песенка Булата Окуджавы о черном коте? В фильме она — анахронизм. Я не знаю, где снимал Петрович ряды старых деревянных стандартных домов. В Москве такие были, но не они создавали образ древней, еще не перестроенной столицы. Открытых трамвайчиков в Москве никогда не было. Но если это мелочь, то показать вместо убогой комнаты Максудова квартиру, заставленную старыми вещами дурного вкуса, значит не понять образ Мастера.

Александр Петрович — талантливый режиссер. Его фильм «Скупщики перьев» («Я видел даже счастливых цыган») — вещь сильная, страстная. Но взявшись за экранизацию романа, стилистики и философии которого он не понял, попытавшись показать Москву двадцатых годов как странную смесь соборов и бараков, церковных песнопений и куплетов,

Петрович потерпел поражение. Роман Булгакова оказался сведенным к малозначительному фарсу.

V. От жизни или от литературы?

Итак, обращение к глубокому и сложному произведению советской литературы не принесло успеха югославскому кино. Однако я заметил, что наиболее зрелые по форме фильмы фестиваля были прямо или косвенно зависимы от литературных произведений.

Вот, например, один из самых одаренных югославских мастеров — Пуриша Джорджевич, автор «Полдня», «Утра» и «Велосипедистов», вызвавших такие бурные дискуссии, словно приустав от острой политической проблематики, выступил с задумчиво-печальной новеллой «Дождь», навеянной чеховской «Дамой с собачкой». Он перенес героев в Блед, на удивительное по красоте озеро, поселил их в нарядном отеле, пустом в дождливое бессезонье. Он сделал героя (непонятно почему!) полицейским инспектором, но историю знакомства своих героев, сближение, внезапно вспыхнувшую в ней любовь, затем расставание и любовь, запоздало вспыхнувшую в нем, он передал с тонкой, поистине художественной наблюдательностью. Их томительные, краденые встречи в Белграде, где у нее семья, а у него привычная любовница, тоже показаны с чувством. Актеры Душица Зегарац и Драгомир Чумич играют искренне и нестандартно, пейзажи оператора Николы Майдака изысканны. Но, покоряясь печальному очарованию этой картины, невольно снова задаешь уже не раз заданный мною вопрос: почему же они томятся? У Чехова за личной драмой героев вставало общество с его условностями, устоями, нетерпимостью, вставала эпоха безвременья. И именно эта глубокая общественная обусловленность и судеб и характеров героев сделала «Даму с собачкой» произведением классическим, бессмертным.

А в чем видит Джорджевич причины неустроенности, безволия, унылой размагниченности своих героев?

На мои настырные вопросы можно ответить: любовь зла, нельзя объяснить все тончайшие психологические нюансы, рождаемые ею. Я, конечно, соглашусь...

Тем более соглашусь, что мне понравилась и другая любовная драма, поставленная на той же Белградской студии режиссером Здравко Рандичем и названная «Следы черной девушки». В ней, словно в «Кармен», показана губительная страсть честного и цельного человека к легкомысленной, «погибшей», но очаровательной чернокудрой женщине. Фильм не объясняет причин одиночества молодого и красивого железнодорожника, что-то бросившего, куда-то направлявшегося и осевшего на окраине какого-то города, причин внезапно нагрянувшей любви к певичке из грязной забегаловки. Но актер Борис Дворник настолько правдив и значителен в выражении сильных чувств этого довольно примитивного человека, что судьба его затрагивает сердце. И актриса Неда Спасоевич играет погибшее создание хорошо. Убедительно показана и среда, засосавшая железнодорожника,— какие-то командировочные дельцы, спившиеся люмпены, проститутки, владельцы грязноватых ресторанчиков, где веселятся какие-то «начальнички», пропивая то ли государственные, то ли ворованные денежки. Несмотря на ничем неоправданную романтизацию этого дна, я увидел столь упорно искомые мною социальные причины драмы и социальные условия, погубившие героя. Здравко Рандич и сценаристы Д. Ивков и Ж. Павлович смогли наполнить традиционную сюжетную схему конкретным современным содержанием, показать пережиточные социальные противоречия, могущие стать губительными, трагическими.

Заинтересовала меня еще одна киноновелла «Полковница», поставленная Джордже Кадиевичем по сценарию Данко Поповича. Она уводит зрителя в историческое прошлое — к концу первой мировой войны, когда австровенгерская армия, теряя свое опереточно-рыцарское достоинство, беспорядочно отступала с сербской земли. Оригинально построенный сюжет рассказывает, как к полковнику, командующему почти совсем разложившимся отрядом, в обстановку неразберихи, нарушенной связи, бесцельных стычек приезжает

«Следы черной девушки» (режиссер Здравко Рандич)

жена, молодая и очаровательная венская аристократка, решившаяся на романтический подвиг и воспринимающая войну сначала как нечто забавное, потом как нечто странное и огорчительное. Нелепые, но страшные события обрушиваются на нее. Гибнет отряд, гибнет ее напыщенный и бестолковый муж, солдаты, вначале смотревшие на нее с подобострастным обожанием, зверски насилуют ее и оставляют на поле, по которому наступает противник.

Резкие острые сочетания фарсовых и трагических сцен, яркая игра актеров, давших разнообразные и необычные характеры, тонкое владение деталями, рисующими ушедшую в прошлое эпоху с комической, а порою с трогательной стороны, — все это создает сильный образ нелепости, алогичности и губительности несправедливой войны. Сложные литературные влияния можно усмотреть в этой картине. В ней ощущаются и военные новеллы Мопассана, и романы Арнольда Цвейга, и горький юмор Шницлера.

Восстанавливая в памяти эти превосходно сделанные фильмы-новеллы, пытаясь отыскать их литературные истоки, сравнивая их с довольно бесформенными и смутными по содержанию фильмами о томящихся героях современности, я задаю себе вопрос: а не рождается ли в югославском кино нечто подобное школе «каллиграфистов» итальянского кино сороковых годов? Стремление к изысканной форме, умелая стилизация, ностальгические нотки в отношении к прошлому... Но итальянские каллиграфисты выражали так свое неприятие действительности. Чем же объяснить происхождение этих югославских картин?

Неужели в современной жизни Югославии нет образов и событий, которые захватили бы, вдохновили бы художников? Неужели томление и эротические забавы каких-то потерянных, отрешенных от мира молодых людей — это то значительное, существенное в жизни народа, что достойно преимущественного внимания кинематографистов? Поэтизация томящихся бездельников с одной стороны, стилизованные узоры по мотивам классической литературы — с другой...

Значит не только в горестных подсчетах прокатчиков и в производственных трудностях выражается кризис югославского кино? И может быть, выход из творческого кризиса — в смелом, страстном, активном обращении к современности, к жизни народов Югославии, к их борьбе, трудностям, реальным разочарованиям и реальным надеждам, к их труду?

Я еще и еще раз просматриваю программу фестиваля в Пуле, еще и еще раз возрождаю

«День дольше, чем год»

фильмы перед своим внутренним взором и нахожу лишь один фильм, в котором поднята большая и серьезная тема современности и сделана попытка создать произведение эпическое, народное. Этот фильм — «День дольше, чем год» сараевского режиссера Бранимира Тони Янковича — о землетрясении в городе Баня Лука в 1969 году.

Тема фильма — народное бедствие — сама по себе драматична. Но автор усилил ее напряженность тем, что основное действие развернул среди уголовников, заключенных в тюрьму. После страшной сцены, когда люди, запертые в камерах, впадают в панику от невозможности спастись от землетрясения, начальник тюрьмы решает выпустить правонарушителей, взяв с них слово вернуться в тюрьму через семь дней, когда нормальная жизнь города будет налажена.

Что получит бедствующий город? Свору преступников, которым так удобно грабить, насиловать, убивать в обстановке разрухи, тьмы, дезорганизации, или отряд бывалых и сильных мужчин, способных спасать, помогать, организовывать? Янкович дал серию ярких и разнообразных эпизодов, рисующих различные характеры людей, различное понимание ими свободы, долга, чести; он остро подметил, как прихотливо переплетаются навыки тюремной дисциплины и уголовной иерархии с естественным стремлением к свободе и человеческим чувством солидарности. И если большое количество действующих лиц и сюжетных ситуаций не позволяет зрителю углубляться в отдельные характеры и судьбы, то общее впечатление, от борьбы людей с хаосом, неуклонного укрепления человеческой общности, торжества гуманизма, безусловно, создается и оставляет сильное впечатление.

Есть много прекрасных сцен: смерть раненой девочки на руках преступника, решившего воспользоваться случаем и убежать; самоотверженность молодых врачей, милиционеров, женщин; комическая неприспособленность некоторых заключенных, неожиданно получивших свободу... Чувствуя необходимость как-то драматургически объединить нарастающий поток разнообразнейших эпизодов, Янкович во второй половине фильма сосредоточивает внимание на детективной истории — попытке группы бандитов похитить какие-то крупные ценности и защите этих ценностей заключенными, бывшими сотоварищами бандитов. Мне кажется, что чувство меры здесь несколько изменило режиссеру: внешний, привычный драматизм этой ситуации мне был гораздо менее интересен, чем неповторимый жизненный драматизм эпизодов спасения лю-

«День дольше, чем год»

дей, организации питания, ночлега, медицинской помощи. Словом, мне думается, что сюжетная фрагментарность, многоплановость не повредили бы фильму, так как были продиктованы характером изображаемых событий, но Янкович все же не вполне доверился драматизму жизненных событий и пытался подкрепить их проверенной приключенческой схемой.

Фильм завершается сценой возвращения заключенных в тюрьму. И здесь, мне кажется, режиссер слишком нажал, слишком решительно «закруглил» сюжет. Я бы не стал столь настоятельно утверждать, что все уголовники вернулись. Мало это вероятно, да и не в этом суть. Если даже кто-либо из них воспользовался случаем и скрылся — это не меняет дела. В обстановке общенародного бедствия люди оказались достойными своего человеческого звания — эту светлую мысль фильм провел убедительно и страстно. И не надо было считать возвращающихся заключенных.

С моими замечаниями, вероятно, можно спорить. Но я надеюсь, что бесспорен общий вывод. Несмотря на некоторые художественные просчеты, режиссер Бранимир Тони Янкович и его талантливые сотрудники подняли большую, важную тему современности и создали произведение масштабное, увлекательное, человечное. Они шли от жизни, от тревог, забот и свершений своего народа.

●

Мои впечатления от Пульского кинофестиваля не дают мне права на широкие и аргументированные выводы. Я не посягаю на исторический обзор положения в югославском кино, на глубокую оценку процессов его развития. Поэтому я чаще задавал вопросы, чем выносил решения. Я просто делился впечатлениями, полученными за восьмидневное пребывание в Пуле, и мыслями, возникшими у меня при попытке суммировать и систематизировать эти впечатления.

Надо ли говорить, что просмотренные фильмы вызвали у меня общее ощущение неудовлетворенности и тревоги? Это, надеюсь, явствует из моих рассуждений о фильмах. Был ли я слишком придирчив? Если и был, то это объясняется моей искренней заинтересованностью в судьбах югославского кино, искусства талантливого, ищущего, неспокойного.

Я старался усвоить деловой тон Пульского кинофестиваля, который воспринял не как праздник, парад, развлечение, а как повод для искреннего и серьезного разговора о волнующих нас всех проблемах социалистического кино.

«Подпольщики» в кинематографическом салоне

В. Кривуля

Возникшее немногим более четверти века назад американское «подпольное» кино — ныне синоним «киноавангарда» в Соединенных Штатах — в общем не могло пожаловаться на невнимание кинокритики за рубежом и в нашей стране. О нем написано немало статей, ему посвящены главы в ряде книг о современной кинематографии Запада.

У нас критический анализ современного американского киноавангардизма дал недавно киновед Р. Соболев. Сегодня американское «подпольное» кино может радоваться появлению своего апологета — историка. Им стал нью-йоркский поэт, писатель, эссеист и киновед Паркер Тайлер*. Некогда Тайлер приобрел известность пухлыми исследованиями о французских художниках-импрессионистах, изысканными стихами и «киноведческими» работами, написанными с фрейдистских позиций («Магия и мифы кино», «Секс, душа и прочее в фильме», «Три лица фильма»). Давнишние симпатии к европейскому киноавангарду и заигрывание с его американскими «наследниками» привели Тайлера в лагерь знатоков и ценителей «подпольного» кино. Ныне он претендует на звание «специалиста» в области американского «киноавангардизма». Уже после «Критической истории» Тайлер выпустил в свет книжку, написанную тоже на основе изучения «подпольного» кинематографа, о... гомосексуализме в американском кино**, представляющую собой мешанину псевдонаучных рассуждений с подробным изложением тошнотворных подробностей из фильмов, предназначенных для «специальной» аудитории.

Своеобразное знамение времени! Если когда-то кодекс Хейса запрещал весьма невинные вещи, вроде демонстрации голеньких младенцев или нечаянно обнажившегося плеча героини, и американское кино было едва ли не самым ханжеским и пуританским в мире, то теперь в Нью-Йорке или Лос-Анджелесе можно увидеть на экране такие сцены насилия, такие картины психических аномалий и сексуальных извращений, от которых возникают позывы на рвоту даже у бывалых и закаленных знатоков подобного рода вещей. На мутной волне насилия и секса, буквально захлестнувшей Соединенные Штаты в конце 60-х годов, неожиданно «своевременно», на редкость «актуально» зазвучали и некоторые ленты представителей «подпольной» кинематографии, ранее действительно пребывавшей в изоляции, почти что в подполье. Особенные, наиболее сенсационные достижения «подпольщиков» отмечены именно в области секса. Отдельные их ленты успешно конкурируют с порнографической продукцией Дании, Швеции и прочих поставщиков порнофильмов. Вот почему после того, как имена Уорхола, Брейкхеджа и других «подпольщиков» стали популярными среди хиппи, битников, гринвич-вилледжской богемы и заигрывающего с авангардом «ультра-революционного» мещанства, «респектабельная критика» тоже уже не может отмалчиваться или снисходительно поругивать «подпольщиков».

Опасность оказаться за пределами моды — одна из самых серьезных, которые могут грозить американскому критику. Могут ведь обвинить в предвзятости, узости взглядов. И «респектабельная» критика спешит побыстрее ввести скандалистов — «подпольщиков» в кинокритический «салон». «Критическая» история «подпольного кино» Тайлера как бы ставит своей задачей подойти к «киноавангардизму» с почтением, как к явлению, имеющему полное право на существование в искусстве. Поспешность, с которой написана книга, очевидна. История «подпольного» кино изложена весьма фрагментарно; автор отнюдь не сковывает себя хронологической последовательностью, и книга при ближайшем рас-

* P. Tyler. Underground Film: a Critical History. New York, 1970.

** P. Tyler. Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies. New Jork, 1972.

смотрении оказывается чем-то вроде рассыпанной мозаики, которую предстоит укладывать самому читателю. Тайлер, правда, пытается оправдаться тем, что его работа — это «не история в обычном смысле, не дополнение к энциклопедической информации». Своей целью он ставит, как он заявляет, изучение «феномена» подпольного кино; его задача — проследить истоки, определить характерные особенности этого направления. Паркер Тайлер адресует свою книгу «широким кругам кинозрителей с серьезными запросами». Однако адрес отнюдь не точен: даже «искушенный читатель» может запутаться в аморфной, бессистемной работе Тайлера, перегруженной повторами, второстепенными деталями, историческими экскурсами, пространными наукообразными рассуждениями.

Что касается авторской концепции, то как и во многих исследованиях буржуазных киноведов, она расплывчата и трудно уловима. Тайлер по мере сил стремится уйти от конкретной оценки эстетических и политических позиций деятелей «подпольного кино». Бесполезно искать на страницах книги какой-либо однозначный вывод. Зато симпатии автора чувствуются едва ли не в каждой строке текста. Тайлер восхищается опрокидыванием всяческих запретов и табу, нарушением «подпольщиками» норм нравственности, смакованием «в открытую» всего того, о чем в нормальном человеческом обществе говорят, недоуменно пожимая плечами. Тайлера не шокирует порнографический характер продукции авангардистов-«подпольщиков». Напротив, именно секс в их фильмах является для кинокритика темой, которую он, «смакуя», и «исследует и в своей книге. Хотя очевидная и бесспорная антихудожественность «подпольных» фильмов все же нередко толкает Тайлера на путь полупризнаний и даже полных признаний, иногда весьма красноречивых.

Начинает Тайлер свое исследование экскурсом в конец 20-х — начало 30-х годов нашего столетия, ко временам расцвета западноевропейского авангарда. Тайлер считает, что американские киноавангардисты «вскормлены» европейским авангардом. Существенное отличие Тайлер усматривает в том, что европейский авангард был искусством для избранных, а американское «подпольное кино» — это якобы «авангард для плебеев», это искусство, которое стремится завоевать как можно более широкие круги зрителей. Если авангардисты конца 20-х годов в общем замыкались в себе и не гнались за коммерческим успехом и рекламой, то нынешние «подпольщики» не щадят своих сил на создание шумихи вокруг своей продукции, усиленно занимаются саморекламой, раздают интервью и развивают поистине титаническую деятельность в поисках богатых меценатов. Пропагандой «подпольного кино» и опусов его представителей вот уже с добрых два десятилетия занят и журнал «Филм калчер» — трибуна американского киноавангарда. Тайлер пишет об «организованных усилиях, направленных на получение субсидий от частных лиц и крупных институтов». Но, указывая на это различие, Тайлер не говорит ни слова о другом: приспособление ко вкусам тех, кого он называет «плебеями» — к разношерстной полубогемной и богемной публике, совершенно аполитичной или, наоборот, «ультрареволюционной», — привело к выхолащиванию из «подпольных» фильмов какого-либо элемента социальной критики.

Если европейский киноавангард был явлением во многом антибуржуазным, то «подпольное кино» на нынешнем его этапе полностью утратило социально-критическую окраску, которую носили отдельные ранние работы американского киноавангарда. Сегодня «подпольное кино» — это плоть от плоти американского образа жизни, это изнанка пресловутого «истэблишмента», против которого якобы выступают кинематографисты-«подпольщики». Не случайно в процессе анализа полюбившегося ему «феномена» подпольного кино Тайлер неожиданно для себя приходит к выводу о... полной идейной несостоятельности этого направления. Потом мы обнаруживаем следующее любопытное признание: «За большинством подпольных фильмов кроется ортодоксальная философия хиппи: жить нужно по линии наименьшего

сопротивления». Идеологическая шаткость «подпольщиков» вынуждает автора книги говорить и о «подростково-инфантильном комплексе», характерном для нынешнего киноавангардизма в США. Эпатирование буржуазного общественного мнения, борьба против «истэблишмента», игнорирование норм нравственности и приличий — это, таким образом, всего лишь мальчишество, все это несерьезно, ибо за этим — пустота.

«Подпольщики», как признает Тайлер, стремятся «заменить искусство разновидностью фрустрированного (надломленного) искусства и фрустрированной жизни». При всей кажущейся «смелости» киноавангардистов уход от действительности, полное равнодушие к социальным проблемам, к актуальным вопросам, волнующим человечество, и в частности американское общество, сегодня, написаны на знаменах «подпольного кино». Стоит обратиться, хотя бы к кругу тем, в котором вращаются сейчас все «подпольные» фильмы. Тайлер перечисляет основные направления в тематике лент американского киноавангарда: вуайеризм, то есть подсматривание, бесцеремонное вторжение в мир сугубо личных, интимных отношений и процессов (чаще всего «подпольщики» подсматривают за сексуальными актами; этому, например, посвящен целиком фильм «Голубая картина»); садизм (множество садистских сцен можно обнаружить, к примеру, в «Одиноких ковбоях»), трансвестизм (в фильме «Королева» мы наблюдаем за перевоплощением молодого человека в женщину; мы видим, как он гримируется, приклеивает ресницы, надевает парик, наконец, облачается в дамское вечернее платье); «эстетика голого тела» (в подавляющем большинстве фильмов щедро демонстрируют мужчин и женщин разной степени наготы); нарциссизм (самолюбование); мистика; насилие (в фильме «Огненные создания» показано изнасилование в дикой извращенной форме); «хеппенинги» (набор бессмысленных действий и поступков). Этот предпринятый Тайлером перечень показывает, насколько на самом деле далеко «подпольное кино» от действительности. Фильмы Уорхола, Брейкхеджа, Мекаса, Маркопулоса, Энджера, Смайта в общем лишены примет времени, они уводят от жгучих, больных вопросов, от противоречий, раздирающих американское общество. Социально-критический заряд, характерный для некоторых фильмов авангарда начала 60-х годов, ныне безвозвратно растрачен...

Может быть, социальная незначительность произведений киноавангардистов хоть как-то оправдывается революционными свершениями в области формы? Увы, и это не так. Тайлер на страницах книги акцентирует внимание на дилетантизме, профессиональной незрелости и неумелости режиссеров и актеров, приближающей их к любительскому кино. Причина примитивности большинства «подпольных» фильмов кроется не только в том, что меценаты не всегда под рукой и что авангардистам часто нечем оплатить техническую группу и труд актеров, но и в нарочитом, подчеркнутом стремлении стать «выше» профессиональной техники. Создатели этих фильмов, по словам Тайлера, гордятся тем, что «умеют добиваться экстраординарных эффектов путем манипуляций, которые сами по себе не являются дорогостоящими». Не раз автор возвращается к вопросу о профессиональной беспомощности «подпольщиков», пишет о примитивной операторской работе, неумелом монтаже. И «нарочито наивный Уорхол», и «нарочито глубокомысленный и теоретизирующий Брейкхедж», да и другие деятели киноавангарда склонны к возведению в доблесть откровенной демонстрации нехватки таланта и общей культуры. Отсутствие профессионализма проявляется и в системе «суперзвезд» — привлечении молодых, совершенно неподготовленных и не обладающих профессиональными навыками актеров. Вива, Пол Америка, Джо Далессандро в лентах Энди Уорхола используются не типажно, а именно как звезды, но они никогда нигде не учились, и их актерская техника примитивна.

Фильмам «подпольного кино» свойственна ярко выраженная подражательность раннему европейскому авангарду: камерность, замкнутость в пространстве и времени. «Под-

польщики» игнорируют современные достижения кинематографической техники. Однако ориентация на европейских авангардистов 20-х годов не спасает их фильмов. «Подпольщикам» явно не хватает мастерства, и подняться на один уровень с европейскими авангардистами 20-х годов им, по признанию Тайлера, не удается.

В «Критической истории подпольного кино» нет глав, посвященных отдельным представителям этого течения; материал о них рассеян по разным местам. Как и следовало ожидать, больше всего внимания Тайлер уделяет Энди Уорхолу, этому общепризнанному пророку «подпольщиков». Уорхол, которому немногим более сорока лет, успел изготовить в своей студии в Нью-Йорке немалое количество фильмов, демонстрация которых сопровождалась более или менее громкими скандалами. Много говорили и писали в свое время о ленте «Сон» — четырехчасовом показе лица молодого мужчины, погруженного в глубокий сон. Во время премьеры фильма большинство зрителей покинуло зал задолго до конца, однако шуму было произведено немало. После «Голубой картины», откровенно порнографического произведения, следующим «этапным» фильмом Уорхола явились «Девушки из Челси», в котором постановщик применил экран, разделенный на две части. В обеих частях демонстрировались никак не связанные друг с другом эпизоды из интимной жизни обитателей нью-йоркского отеля «Челси» — пристанища разного рода интеллектуальных и полуинтеллектуальных бродяг. Тут и гомосексуалист, вообразивший себя римским папой, и истеричная лесбиянка, и прочие фигуры, словно взятые напрокат из какой-то грандиозной кунсткамеры извращений. Вслед за «Девушками из Челси» последовал не менее скандальный «Мой хастлер» с участием суперзвезды Пола Америки. Тот же образ варьируется в следующем фильме «Плоть» с участием Джо Далессандро. Этот внешне привлекательный молодой актер играет «хастлера», который выходит на промысел, движимый «благородным мотивом»: подруге его жены необходимы деньги на аборт. Но и эта ситуация снова используется Уорхолом для развернутого показа сексуальных упражнений героя с его «клиентами». Заработав некую сумму, «хастлер» возвращается домой и тут узнает, что беременность подруги его жены была блефом. Завершается фильм сценой любовных игр... втроем.

Фильм «Плоть» — это в какой-то степени переломный момент в «творчестве» Уорхола. Фильм этот снят хотя и примитивно, но без нарочитой затянутости, свойственной «Сну» и «Девушкам из Челси», где многократные повторы не только раздражали, но и буквально изматывали зрителя. В фильме «Плоть» чувствуется сценарная разработка, монтаж его более внятен, актеры действуют более уверенно. Фильм перебрасывает мостик к серийной коммерческой голливудской продукции. Причина начавшейся эволюции Уорхола от авангарда к коммерции проста: его в этом направлении толкает продюсер и покровитель Пол Морисси.

Описанный Тайлером пример эволюции Уорхола показывает, чего стоят авангардистские эксперименты «подпольного кино». Как только фильмы Уорхола попали «в струю моды», и в воздухе запахло долларами, их создатель, ничтоже сумняшеся, поступился своими эстетическими «критериями». «Плоть» поступила в широкий прокат в США, побывала на экранах ФРГ и Франции. О коммерциализации Уорхола свидетельствуют и такие его фильмы, как «Одинокие ковбои» и «Трэш» (один снят еще в 1965 году, другой появился совсем недавно).

В «Одиноких ковбоях» Уорхол выворачивает наизнанку схему американского классического вестерна, создав «порнографический антивестерн».

Фильм «Трэш» — продолжение линии хастлеров. Уже упоминавшийся ранее Джо Далессандро, сейчас любимая «суперзвезда» Уорхола, играет здесь хастлера, попавшего в неприятную житейскую ситуацию из-за злоупотребления «трэшем» (это жаргонное словцо означает наркотик).

Если портрет Энди Уорхола возникает в книге Паркера Тайлера более или менее

четко, то другим «подпольщикам» он уделяет меньше внимания. Из фильмов Брейкхеджа критик особо отмечает его ленту «Любовь» (1965), то есть наиболее скандальное произведение. После «Любви» Брейкхедж пока что не создал «ничего примечательного». Тайлер лишь бегло останавливается на фильмах Майерса, Мэдоу и Стрика, Ш. Кларк и братьев Мекас, но уже по другим причинам: в лучших фильмах — некоторых из них — содержатся элементы критического показа язв современной Америки. Такая направленность в «подпольном кино» совершенно не интересует его «историка». Зато немалое внимание уделяется совершенно оторванным от действительности экспериментальным лентам Пола Шеритса, Кена Джекобса, Уилларда Мааса, Бена Мура.

Любопытно подчеркнуть, что многие бывшие «подпольщики», как сообщает Тайлер, порвали с авангардизмом. Давно молчит Джек Смайт, ушел из кино Кеннет Энджер, некогда создавший себе «имя» на фильмах о «моторизованных хиппи». В газете «Вилледж войс» Энджер поместил сочиненное им самим сообщение о своей «кинематографической смерти». Почти забыта ныне Майя Дерен, слывшая прародительницей американского киноавангардизма, ушли в коммерческую кинематографию одаренные режиссеры Кассавитис и Уайзмен. Тайлер говорит о том, что в поставленных ими для «большого» кинематографа фильмах используются некоторые формальные приемы «подпольщиков». Использовал их, по мнению Тайлера, и Джон Шлезингер, английский режиссер, экранизировавший в США роман Дж. Л. Херлихая «Полуночный ковбой». Правда, критик обходит молчанием тот факт, что фильм Шлезингера несет в себе большой обличительный заряд, он гуманистичен, полон того сочувствия к обездоленным, какого не найти в последних лентах американских «подпольщиков».

Выводы, которыми Тайлер суммирует свои размышления о «подпольном кино», довольно знаменательны.

Он пишет, что американский «авангардизм» порожден «невропатией современной жизни с ее новым и необычайно болезненным акцентом на молодежь». У Тайлера, несмотря на все его симпатии к «подпольщикам», даже возникает сомнение в том, можно ли причислить «подпольное кино» к разряду явлений искусства. Во всяком случае, говоря об Энди Уорхоле, без которого немыслим сейчас американский «киноавангард», Тайлер говорит, что его фильмы — это «антиискусство», точнее, «не-искусство» («нон-арт»). Недаром тут же Тайлер заявляет, что «подпольное кино» избрало своим принципом «антихудожественность и антиинтеллектуализм».

Красноречивые признания! Сам того не желая, Тайлер проследил в своей «Истории» эволюцию подпольного американского кино от экспериментирования «для знатоков» к эксплуатации низменных интересов определенной части буржуазной киноаудитории. «Подпольное кино», глубоко чуждое идеям прогресса, играет роль одного из средств оболванивания зрителей, особенно молодежи, стремится увести от серьезных социальных проблем к копанию в патологии и извращениях. Однако никакие усилия Тайлера и других буржуазных критиков, стремящихся протащить «подпольщиков» в «кинематографические салоны», не могут перечеркнуть того бесспорного факта, что изделия американских киноавангардистов взяты ныне на вооружение врагами прогресса и передовой, истинно демократической культуры.

Отовсюду

Болгария

Вклад болгарских кинематографистов в празднование юбилейного Димитровского года не ограничивается работами мастеров игрового кинематографа. Кроме показанного недавно в СССР монументального фильма «Молот или наковальня» (режиссер Христо Христов) создано также несколько документальных картин (о некоторых из них на страницах нашего журнала (№ 10) уже писал Л. Арнштам).

Критик Божидар Михайлов рецензирует в журнале «Киноизкуство» новый фильм — «Призыв». Картина выделяет только один аспект деятельности вождя болгарского народа — она говорит о Димитрове-интернационалисте, о Димитрове — деятеле международного рабочего движения. Критик пишет: «...Мы иногда забываем, что Георгий Димитров не только наш... что он был не только пламенным трибуном, талантливым организатором и руководителем болгарского рабочего класса и его политического авангарда, но также выдающимся деятелем международного революционного движения, одним из организаторов борьбы против фашизма, генеральным секретарем исполкома Коммунистического интернационала, активным участником общественно-политической жизни Советской страны».

Тема «Призыва» — димитровский анализ фашистской угрозы, нараставшей в тридцатые годы, его борьба за единство рабочих рядов перед лицом этой угрозы. Материал картины как бы распадается на два слоя — кадры хроники и печатное слово: тексты самого Димитрова, которые разрывают монтажную фразу, и в нее «...врывается... димитровская мысль, оценка, предупреждение». Есть еще третий слой, вкрапленный в контрапунктический сплав первых двух,— материал сегодняшнего дня, интервью, взятые у людей, знавших Димитрова по работе в Коминтерне. Перед камерой говорят Жак Дюкло, Жорж Коньо, Долорес Ибаррури, Альфред Курелла и другие.

Божидар Михайлов называет «Призыв» тем фильмом из «димитровского цикла», который наиболее успешно защищает поэтику монтажного кинематографа.

Другая документальная картина названа «По Димитровскому пути». В ней, как и в предыдущей, главным героем становится мысль выдающегося коммуниста. Тематически картина отличается от «Призыва» — она посвящена борьбе Димитрова за претворение ленинского кооперативного плана в сельском хозяйстве Болгарии. В фильме «По Димитровскому пути» представлены скорее результаты этой борьбы, в нем говорится о стране, где двенадцать тысяч крестьянских наделов слились в 170 мощных аграрных комбинатов. Режиссер картины — Иво Кисимов. Фильм возник как совместное производство Болгарского комитета радио и телевидения, а также киноклуба «Черное и белое» из итальянского города Сиена. Создатели показали его на сессии ФАО (Международной организации по вопросам питания и земледелия), которая проходила в Риме. ●

Болгарские кинематографисты создают мюзикл. Называется он «Отец маляров», и, как пристало мюзиклу, в нем будут и песни, и танцы, и юмор, хотя расскажет фильм о вещах скорее грустных, чем веселых — о тридцатых годах, о безработном учителе, о его детях, голодных и ждущих от отца почти чуда — нескольких левов на еду. Впрочем, недоедание еще можно как-то выдержать, хуже, больнее становится, когда приближается Новый год и дети начинают понимать, что никакого праздника у них не будет, если вот сейчас, безотлагательно что-нибудь не произойдет. И долгожданное «что-то» происходит: учитель берет малярную кисть и отправляется на работу, а дети идут вместе с ним.

Режиссер картины Стефан Димитров предупреждает, что она не будет «трактатом о причинах нищеты и безработицы» в довоенной Болгарии — об этом можно прочесть у социологов и историков. Режиссера интересует другое — характеры людей, национальные черты болгарина: его жизнерадостность, умение справиться с любыми жизненными обстоятельствами.

Великобритания

Английские любители кино с большим интересом встретили демонстрацию фильма Александра Медведкина «Счастье» (1934). По свидетельству критиков, это было открытие оригинального сатирического

Моника Войтович и Манфред Круг в фильме «Украденное сражение»

таланта режиссера, до сих пор почти не известного в Англии. В своей рецензии Дэвид Уилсон («Мансли филм буллетин») вспоминает об отзыве Эйзенштейна, сравнившего фильм Медведкина с чаплинскими лентами.

ГДР

Гротескное изображение немецко-прусского милитаризма, развенчание военного «гения» прусского короля Фридриха Великого — таков внутренний смыел исторической комедии «Украденное сражение», созданной на студии ДЕФА в творческом содружестве с кинематографистами Чехословакии. Главный герой комедии Андреас Кристиан Кезебир отнюдь не идеальный «рыцарь без страха и упрека». Это — авантюрист, пройдоха и мошенник. Актеру Манфреду Кругу, исполнителю роли Кезебира, удалось создать необыкновенно живой и привлекательный образ плутоватого парня, постоянно ввязывающегося в опасные передряги, но неизменно выходящего сухим из воды. Во всех столкновениях со своим главным противником, прусским королем, при котором он состоял на службе, Кезебир оказывается победителем благодаря своей находчивости, смелости и чувству юмора, не изменяющему ему ни при каких обстоятельствах. Автор сценария и режиссер фильма — Эрвин Штранка.

Италия

Карло Лидзани поставил фильм «Черный Турин». Это история мальчика, который пытается расследовать преступную деятельность мафии, чтобы спасти своего отца. Как и в других фильмах Лидзани, в основе сюжета лежат подлинные факты, происшедшие не так давно на Сицилии. Сценарий фильма написали Никола Бадалукко и Лучано Винченцони. В главных ролях — два юных исполнителя, найденных ранее для телевизионного фильма «Пиноккио» режиссером Луиджи Коменчини,— Андреа Балестри и Доменико Сантори. Роль отца двух маленьких братьев будет исполнять Бад Спенсер. В фильме затрагиваются важные и актуальные для Италии проблемы: внутренняя эмиграция населения — бегство с отсталого юга на промышленно развитый север, условия жизни рабочих окраин. Социальный фильм Лидзани, по мнению левой кинокритики, опирается на опыт неореализма и является одним из новых образцов разнообразного по тематике и жанрам направления политического кино.

●

Новый сатирический фильм Пьетро Джерми «Альфредо, Альфредо» (рабочее название — «Пока нас не разлучит развод»), где в главных ролях снимались популярный американский актер Дастин Хоффман и Стефания Сандрелли, повествует о молодом провинциале, неопытном в любви и в житейских делах, который наивно полагает, что введение в итальянское законодательство права на развод значительно облегчает и упрощает супружеские отношения. Фильм по-новому развивает жанр «комедии нравов» или «комедии по-итальянски», мастером которого Джерми показал себя в «Разводе по-итальянски» и в «Соблазненной и покинутой».

●

После значительного перерыва вновь появится на экране Джульетта Мазина. Она исполнит главную роль в фильме молодого режиссера Николло Манзори «Черное знамя». Вместе с ней в картине участвует французская актриса Жанна Моро.

Мексика

«Я люблю тебя, Анджела» — таково название недавно выпущенного на экраны фильма, который

поставил мексиканский режиссер Боско Арочи. Действующими лицами картины являются многие видные революционеры, деятели демократического движения, пацифисты, борцы против расовой и социальной дискриминации. В этой «портретной галерее» современных прогрессивных общественных деятелей зритель видит Анджелу Дэвис, Бернадет Девлин, Сальвадора Альенде, Джейн Фонда, Мартина Лютера Кинга, Бертрана Рассела, Патриса Лумумбу, Мелину Меркури, Джоан Баэз и многих других. Фильм заканчивается сценой освобождения Анджелы Дэвис и ее полного оправдания от всех демагогических обвинений, выдвинутых против нее американским судом.

Польша

Режиссер Богдан Поремба приступил к съемкам двухсерийного фильма «Безумный майор» — о Хенрике Добжанском, легендарном польском партизане, известном под конспиративной кличкой «майор Хубал».

В сентябре 1939 года майор был вначале заместителем командира, а позже командиром 110-го полка уланов. После поражения полк Хубала не сложил оружия и как самостоятельная армейская единица продолжал борьбу с гитлеровскими захватчиками на территории Келецкого воеводства. Таким образом, соединение Хубала было последним отрядом довоенной регулярной армии и стало первым в Польше партизанским отрядом. Сам майор погиб геройской смертью 30 апреля 1940 года, но отряд его продолжал действовать, и один из «хубаловцев», Марек Шиманский, является в настоящее время военным консультантом картины.

С фигурой майора польский кинематограф встречается во второй раз, правда, в первом случае это была встреча опосредованная. Памятная дискуссия о смысле героизма, которая разразилась в Польше в середине пятидесятых годов и в которую активно включился и кинематограф фильмами Вайды, Мунка и других, была начата именно книгой известного журналиста Мельхиора Ваньковича «Хубаловцы». Споры более частного порядка — споры историков о фигуре Хубала — продолжаются и по сей день. Есть надежда, что кинематограф картиной Порембы скажет свое веское слово в этом споре.

●

Оноре де Бальзак становится популярным героем экрана. Именно сам великий писатель, а не герои его произведений. После советского фильма «Ошибка Оноре де Бальзака» многосерийную картину о жизни автора «Утраченных иллюзий» создают польские кинематографисты, практически на тот же самый сюжет — о романе писателя и польской помещицы Эвелины Ганской. Фильм будет называться «Великая любовь Бальзака».

В отличие от советского фильма польский предназначен для телевидения. Режиссирует его Войцех Соляж, поставивший ранее картины «Мол» и «Призвание». Поскольку «Великая любовь Бальзака» является совместной продукцией польских кинематографистов и французской фирмы «Телесинекс», в съемках участвуют и польские и французские актеры. Эвелину Ганскую играет Беата Тышкевич, Бальзака — французский актер Пьер Мейран. Съемочная группа работала в Париже, в местах, связанных с памятью Бальзака. В фильм вошли и кадры, снятые в Неборове, Вилянуве, Валевицах, местах, ставших после войны заповедником польской национальной культуры. Журнал «Экран» особенно подчеркивает значение этих кадров, отмечая, что они «познакомят с культурой нашей страны, явятся привлекательным и эффектным ее послом» перед зарубежным зрителем.

Дастин Хоффман в фильме Пьетро Джерми «Альфредо, Альфредо»

Румыния

Союз кинематографистов Румынии принял решение проводить ежегодный национальный конкурс с присуждением премий за лучшие кинематографические произведения года. Большая премия за 1972 год присуждена постановщику фильма «Михай Храбрый» Серджиу Николаэску. Премию за лучшую режиссуру получила Мальвина Уршяну за фильм «Вечеринка», премию за сценарий — драматурги Титус Попович («Михай Храбрый») и Эуджен Барбу («Сотворение мира», «Преследование» и многосерийный фильм «Гайдуки»), лучшим оператором жюри конкурса признало Джордже Корню, снявшего фильмы «Михай Храбрый» и «Осада». Национальных премий за 1972 год были удостоены также документальные фильмы «Огненный треугольник» Александра Бояджиу, «Баллада для павших» Помпилиу Джилмяну и «Среди молодых» Яна Мошки.

США

Роман Курта Воннегута младшего «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (известный советскому читателю по переводу, опубликованному в журнале «Новый мир») экранизировал режиссер Джордж Рой Хилл. Роман перенесен на экран без каких-либо существенных изменений, хотя, как отмечают рецензенты, эффект от сопоставления двух планов — реального (разрушение Дрездена авиацией союзников, свидетелем которого оказывается герой) и фантастического (приключения героя на планете Тральфамадор) не производит такого сильного впечатления, как в книге, вероятно, в силу специфики киноизображения, переводящего авторскую фантазию в более телесное измерение. Тем не менее фильм сохраняет антивоенный пафос произведения Воннегута. Это первый из романов писателя, по которому был снят фильм.

●

Антивоенный сатирический спектакль, в котором главные роли исполняют Джейн Фонда и Дональд Сазерленд, экранизирован и вышел в прокат в Соединенных Штатах. Фильм, так же как спектакль, называется «ФТА» — эта постановка снискала популярность, ее показывала труппа, возглавляемая Фонда и Сазерлендом.

Тунис

В столице республики основана синематека. Следуя установившимся в старых фильмофондах традициям, руководители Тунисской синематеки заявили, что считают своей задачей не только хранение и собирание фильмов и архивных материалов, но и популяризацию кинематографического искусства. Синематека располагает оснащенным современной аппаратурой залом на 140 мест для демонстрации архивных кинолент.

Франция

СЛОН (SLON — сокращенное «Общество по Прокату Новых Произведений») — так называется объединение режиссеров и кинотехников, созданное по инициативе известного документалиста Криса Маркера в 1967 году. С различными членами этой группы разговаривал в 1972 году французский журналист Ги Эннебель, составивший в результате одно общее интервью, в котором освещается история создания, а также цели и задачи объединения. СЛОН был организован как итог работы над фильмами «Далеко от Вьетнама» и «До скорого». Первый из этих фильмов хорошо известен, так как в его съемке принимали участие такие режиссеры, как, например, Клод Лелуш, Аньес Варда, Ален Рене и другие. Однако для объединения СЛОН решающую роль сыграл фильм «До

В последнем фильме режиссера Дино Ризи «Именем итальянского народа» Витторио Гассман играет роль богатого и могущественного промышленника, представшего перед правосудием за махинации и пытающегося выйти сухим из воды с помощью серии сфабрикованных алиби. Итальянская пресса отметила превосходное исполнение Гассманом роли Сантеносито.

скорого». Отправной точкой для него послужила крупная стачка на заводе в Безансоне в 1967 году, куда прибыли Крис Маркер, Марио Маре, Бонфанти. Это был первый случай после 1945 года, когда кинематографисты предложили рабочим снять для них фильм. На заводе во время забастовки присутствовали кинематографисты самого разного толка, но именно участие Криса Маркера в создании фильма «До скорого» привело к образованию группы СЛОН.

Дальнейшим шагом было вовлечение самих рабочих в производство фильмов. Около десяти человек получили камеры, и в результате появилась серия из трех фильмов, иронически названная «Новое общество» (термин, маскирующий истинную сущность неокапитализма). Так на самом заводе стала работать «Группа Медведкина». Другая рабочая киногруппа была образована на заводе в Сошо. Она сняла фильм «Уик-энд в Сошо». Обе группы сами планируют свою работу и обращаются в СЛОН за технической помощью.

С тех пор СЛОН принял участие в создании около пятидесяти картин, большинство из которых снято на 16-миллиметровой пленке. В их числе «Борьба за десять миллионов» (Крис Маркер), «И тысяча надежд» (Деруа, Тей, Бонфанти, Мори), «Последний жест» (Фернан Делиньи).

Фильмы эти демонстрировались в различных киноклубах, рабочих центрах, местных партийных комитетах. Финансовым же источником служит продажа фильмов западногерманскому, бельгийскому и швейцарскому телевидению.

Главное для кинематографистов группы СЛОН — это тесная связь с рабочим классом, участие в его повседневной борьбе. Что же касается форм кинематографического выражения, то они возникают не в лаборатории, а только как результат терпеливой работы с людьми, чьи надежды и заботы стараются выразить кинематографисты (см. о работе СЛОН интервью с К. Маркером в № 11 «ИК» за 1971 год).

●

Фильм на рабочую тему за последние годы все более редкое событие в кинематографе Франции. Поэтому с таким интересом встречено сообщение о начале работы над фильмом «Бомаск» — экранизацией романа Роже Вайяна, написанного им в 1954 году (в русском переводе этот роман называется «Пьеретта Амабль», по имени героини книги, работницы-коммунистки). Создает фильм группа молодых кинематографистов-энтузиастов. Авторы сценария — Бернар Поль и Жан-Патрик Лебель, режиссер — Бернар Поль, известный советскому зрителю по фильму «Время жить». В заглавной роли — молодой итальянский актер Луиджи Диберти, юную коммунистку Пьеретту, руководительницу профсоюзной организации на текстильной фабрике в городке в районе Бюжи — одном из живописных, но самых бедных уголков Франции — играет пока еще мало известная французская актриса Доминик Лабурье. В свое время Вайян, готовя материал для романа, тщательно изучил положение рабочих на текстильных предприятиях в Бюжи и Альбарене, принадлежащих фирме Шапп. Но собранные им тогда материалы относились к началу 50-х годов, ныне же создатели фильма хотят показать подлинное положение трудящихся этих отсталых районов в наши дни. Однако, когда съемочная группа прибыла на место, чтобы отснять на натуре — в рабочих поселках текстильщиков и в цехах фабрик — основные сцены фильма, молодые кинематографисты сразу же натолкнулись на сопротивление со стороны администрации предприятий, за это время ставших собственностью смешанной франко-американской фирмы: компанию Шапп подчинила себе американская текстильная компания Барлингтон. Дирекция запретила всякие съемки на фабриках, уверяя, что этот фильм может нарушить «классовую гармонию», якобы ныне царящую на предприятии. В действительности же рабочие-текстильщики, как и двадцать лет назад, решительно борются за улучшение своего тяжелого положения. Широкая забастовка прошла в Бюжи, например, в 1968 году, в борьбу включились также рабочие-эмигранты, прибывшие из Испании. Режиссер фильма Поль заявил, что он не будет снимать ни одной сцены в цехах, чтобы не навлечь на свой коллектив преследований и не вызвать ненужных осложнений. «Но мы уверены, — сказал он, — что рабочие фирмы Шапп все равно узнают себя в фильме, точно так же, как они узнали себя в романе Вайяна двадцать лет назад».

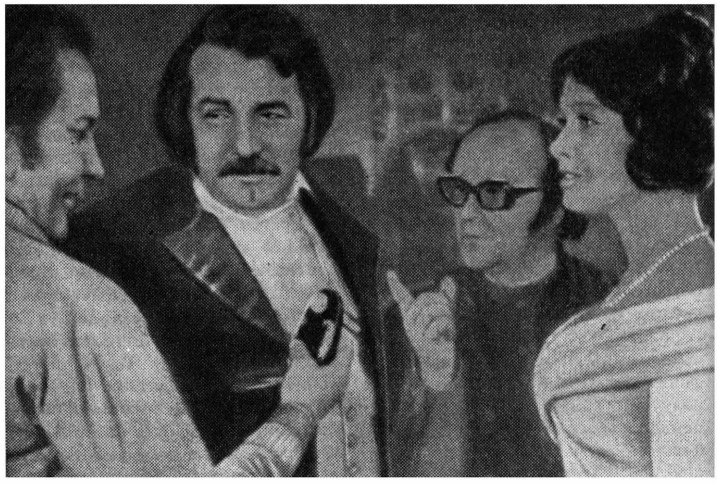
●

Жан-Полю Бельмондо предстоит создать новый для него образ в третьей по счету картине молодого режиссера Филиппа Лабро «Наследник». Это одновременно портрет и рассказ о судьбе человека, внезапно ставшего наследником финансовой, промышленной и газетной корпорации. Однако он должен наследовать еще и тайны, опутывающие эту огромную империю, и заботы, к которым он не готов. Этот фильм, по прогнозам, может внести нечто новое в творчество Бельмондо — беззаботный, легкомысленный и бездомный «герой номер один» «новой волны» «принимает облик» крупного буржуа. Вместе с ним в фильме снимаются Карла Гравина, Шарль Деннер, Жан Рошфор и дебютантка Маурин Кервин, выпускница Парижской консерватории.

Чехословакия

Под одинаковым заглавием «Проблемы драматургии (чешского и словацкого) художественного кино» журнал «Фильм а доба» напечатал две статьи главных редакторов студий «Баррандов» и «Колиба» Людвика Томана и Милоша Крно.

Оба автора единодушны в том, что переломным был 1971 год, когда производственные планы студий были составлены заново, и в планах этих удалось преодолеть кризисные явления предыдущего периода. Из числа созданных тогда фильмов (большинство их появилось на экранах в 1972 году) Людвик Томан относит к положитель-



Актриса Беата Тышкевич (Эвелина Ганская), режиссер Войцех Соляж, актер Пьер Мейран (Бальзак) на съемках фильма «Великая любовь Бальзака»

ным, отрадным явлениям картины «Ключ», «Папа на неделю», «Человек не одинок», «Пять мужчин и одно сердце», «Мир, открытый случайностям», «Керосиновые лампы», «Урок», некоторые комедии, детективные драмы и фильмы для детей и юношества. Автор отмечает и неудачи, подчеркивая, что речь идет не об «идейных ошибках, но скорее о творческих провалах», а именно: «Шанс», «Собаки и люди», «Мечта Шерлока Холмса». Одна из главных задач заключалась и в том, чтобы преодолеть наблюдавшуюся ранее «элитарность» многих чешских фильмов, пренебрежение к зрителю. Повышение посещаемости свидетельствует о том, что цель эта достигнута. Милош Крно к числу удачных относит также картины «Вполне порядочные парни», «Орлиное перо», «Если бы я имел ружье».

Но главное в статьях — не эти перечисления, а наметки будущего развития чешской и словацкой кинематографии. Крно приводит конкретные названия — фильмов о современности, о Словацком национальном восстании (среди них и картина самого Крно «А звезды продолжают светить»), о межвоенном двадцатилетии, фильмы, основанные на словацких народных сказаниях. Томан, не приводя заглавий, указывает основные тематические направления, к которым будут принадлежать создающиеся картины: «Сценарный отдел студии в настоящее время разрабатывает долгосрочные планы, ориентированные в некоторых областях, не затрагивавшихся уже долгие годы. Речь, в частности, идет об истории нашего освобождения, о значительных событиях борьбы рабочего класса, о контрпропагандистских акциях, направленных против антикоммунизма и антисоветизма. Очень интенсивно мы занимаемся проблемой кинематографа о молодежи и для молодежи».

В той же статье Людвика Томана как важнейшее задание чехословацкой кинематографии отмечается необходимость развития сотрудничества с кинематографиями других социалистических стран. Один из аспектов этого сотрудничества — обмен творческими кадрами.

●

Как уже сообщалось, польский режиссер Юлиан Дзедзина ставит в Чехословакии фильм «Битва за Хедвику». Заглавной «героиней» здесь является отнюдь не женщина, а каменноугольная шахта. Действие картины относится к тридцатым годам нашего века, к эпохе экономического кризиса — одного из самых жестоких в двадцатом столетии. Подъемные колеса на многих шахтах вокруг «Хедвики» уже перестали крутиться, рабочие оказались на улице. Скоро закроется и сама «заглавная героиня»; тогда ее шахтеры пополнят армию голодающих. Катастрофа разражается, когда молодой парень Тонда Голас, вечно находящийся под угрозой увольнения, получает расчет и, взорвавшись, убивает штейгера. Потом герой бродит по штольням опустевшей шахты, отказывается сдаться полиции и грозится все взорвать динамитом, заготовленным здесь для производственных целей. Все шахтеры «Хедвики» не могут приступить к работе, пока Тонда не выйдет из штолен... Именно в этот момент начинается подлинная «битва за Хедвику», борьба коллектива, а не одиночки за лучшую жизнь, за победу трудового люда.

●

В Польше будет работать режиссер Франтишек Филлип. В телевизионном театре он поставит спектакль «Мать» по антифашистской пьесе Карела Чапека.

●

Совместной постановкой братиславской киностудии «Колиба» и студии «Беларусьфильм» является цветная картина «Завтра будет поздно», работу над которой провели режиссеры Мартин Тепак и Александр Карпов. Авторы сценария — словацкий драматург Милош Крно и белорусский писатель Анатолий Делендик — рассказывают историю, происшедшую в действительности и навеянную судьбой Героя Советского Союза, словацкого офицера Яна Налепки. Эпизоды жизни Налепки показаны на широком общественном фоне, так как, по словам одного из режиссеров картины Мартина Тепака, «в Белоруссии, где работал герой фильма, активно боролись против оккупантов все — мужчины, женщины, старики, дети». Этот фильм, повествующий о дружбе народов Чехословакии и Советского Союза, снимался в Полесье, где жил и боролся против фашистов Ян Налепка. Играют в нем словацкие актеры Милан Княжко, Иван Райняк, Юрай Сарваш и советские — Майя Булгакова, Федор Шмаков, Евгения Ветлова.

●

Начиная с 1948 года в Моравии проводится своеобразный Фестиваль трудящихся, премии присуждают сами кинозрители. В 1972 году в сорока трех городах и селах демонстрировались фильмы тринадцати стран, в том числе, разумеется, и отечественного производства. 1183637 зрителей признали лучшим фильмом «Освобождение» Юрия Озерова (четвертую и пятую части) и присудили ему главную премию. Премия за лучшее исполнение дана зрителями итальянскому актеру Джан-Мария Волонте за участие в фильме Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений».

●

Режиссер Отакар Вавра, известный советскому зрителю по фильмам «Немая баррикада», «Ян Гус», «Полуночная месса», «Молот для колдуний» (демонстрировался на VII Международном кинофестивале в Москве) снимает цветной широкоэкранный фильм «Дни предательства» по сценарию Милослава Фабера. Это будет художественная реконструкция событий 30 дней, предшествовавших Мюнхенскому соглашению, по которому Чехословакия была отдана на растерзание гитлеровской Германии. Документальной основой картины послужили многочисленные архивные материалы разных стран, в том числе, архив Министерства иностранных дел Великобритании за осень 1938 года. О масштабе работы над фильмом свидетельствует тот факт, что в нем заняты в эпизодических ролях 265 актеров, а героями его будут политические деятели разных стран. Встречи участников мюнхенского сговора — Гитлера (шведский актер Густав Моллер), Чемберлена (актер Радимецкий), Даладье (актер из ГДР Мартин Грегор) и лорда Галифакса (Иржи Немечек) — снимаются в замке Леднице. Оператор фильма Ярослав Шофра. Выйдет фильм на экраны весной нынешнего года.

●

Режиссер Яромил Ирош поставил фильм «...И привет вам, ласточки» о последних днях моравской коммунистки Марушки Кудержиковой, зверски замученной и казненной нацистами за участие в Сопротивлении. Самой значительной удачей нового фильма чехословацкая пресса считает создание словацкой актрисой Магдой Вашариовой правдивого, жизненно достоверного образа юной коммунистки, которой незадолго до казни исполнилось 22 года. Кинокритик газеты «Руде право» Ян Климент высоко оценил картину Ireша и назвал ее «балладой о героической молодости».

Югославия

На армейской студии «Застава-фильм» в Белграде режиссер Милан Любич закончил документальную киноповесть «Томо». Имя, стоящее в заглавии, было подпольной кличкой югославского партизана, поляка по национальности, Тадеуша Садовского, студента из Кракова. После оккупации Польши гитлеровцами он эмигрировал из страны и нелегальным путем, через Австрию, пробрался в Югославию, где присоединился к партизанам. Садовский — Томо, прославившийся среди своих боевых товарищей отвагой и мужеством, был одним из основных участников известной партизанской операции, когда в гроте Постойны был подожжен гитлеровский склад бензина. Съемки фильма велись на местах боев, в которых участвовал Томо, а также в его родной деревне Бабицы под Краковом. Любич нашел бывших партизан, хорошо знавших Томо, и их рассказы о боевом товарище включил в фильм. В создании картины наряду с «Заставой» участвовала и студия польской армии «Чолувка». Несколько лет назад по заказу той же «Чолувки» Милан Любич снял документальный фильм об участии поляков в народно-освободительной борьбе в Югославии.

Книги о кино, вышедшие в 1972 году

Базен А. Что такое кино? Сборник статей. Пер. с франц. Вступит. статья И. Вайсфельда. М., «Искусство», 1972, 383 с. с илл. 15 000 экз., 1 р. 02 к.

«Сценаристы советского художественного кино. 1917—1967». Справочник. Сост. К. П. Пиотровский и др. Отв. ред. О. В. Якубович-Ясный. М., «Искусство», 1972, 439 с. (Госфильмофонд СССР). 8000 экз., 2 р. 38 к.

Бачелис Т. Феллини. Предисл. С. Герасимова. М., «Наука», 1972, 384 с., 1 л. портр. (АН СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР). 10 000 экз., 1р. 84 к.

Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф. Сост. А. И. Коноплева. Отв. ред. С. В. Дробашенко. Вступит. статья С. И. Юткевича. М., «Искусство», 1972, 472 с. с илл., 16 л. илл. (Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР). 7580 экз., 2 р. 09 к.

Шур П. Р. Альбер Ламорис. Л., «Искусство», Ленингр. отд-ие, 1972, 127 с., 16 л. илл. (Мастера зарубежного киноискусства). 30 000 экз., 51 к.

«Актеры зарубежного кино». Вып. 7. М., «Искусство», 1972, 222 с. с илл., 100 000 экз., 1 р.

Бэдли Х. Техника документального кинофильма. Сокр. пер. с англ. М., «Искусство», 1972, 240 с., 25 000 экз., 48 к.

Ле Шануа. Очерк творчества. Сценарии. Выступления. Сост., пер. и очерк творчества А. Брагинского. М., «Искусство», 1972, 272 с. с илл. (Мастера зарубежного киноискусства). 30 000 экз., 78 к.

Лордкипанидзе Н. Донатас Банионис. М., «Искусство», 1972, 160 с. с илл. (Мастера советского кино). 50 000 экз., 69 к.

Дробашенко С. В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М., «Наука», 1972, 184 с., 6500 экз., 64 к.

Фрейлих С. Чувство экрана. М., «Искусство», 1972, 270 с. с илл., 13 000 экз., 1 р. 59 к.

«Три песни о Ленине». М., «Искусство», 1972, 131 с. с илл. (Шедевры советского кино). 15 000 экз., 1 р. 30 к.

«Летят журавли». М., «Искусство», 1972, 148 с. с илл. (Шедевры советского кино). 25 000 экз., 1 р. 42 к.

Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. М., «Искусство», 1972, 255 с. с илл., 30 000 экз., 1 р. 58 к.

Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л. «Искусство», 1972, 184 с., 7500 экз., 1 р.

Тешабаев Д. Герой — крупным планом. Актеры театра в узбекском кино. Изд-во художественной литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1972, 106 с. с илл., 3000 экз., 42 к.

«Экран. 1971—1972». Сост. и автор интервью С. Черток. М., «Искусство», 1972, 287 с. с илл., 50 000 экз., 2 р. 12 к.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Сценарий

Алексей Спешнев

Хроника ночи

Кадр из фильма «Хроника ночи». Света — Дж. Фирсова, чиновник ЮНЕСКО — Ф. Эйнас, доктор Чухнин— А. Ромашин

Бетон и рев реактивных моторов. Взлетают и приземляются пассажирские самолеты — французские, советские, американские, итальянские. И все время слышны пеленги, команды, переговоры пилотов с диспетчерами.

День сменяется тьмой, ослепленной огнями. Вспыхивают и гаснут световые сигналы.

Глаза самолетов надвигаются, убегают.

И опять поднимаются воздушные корабли навстречу солнцу. Затухают пеленги.

Пустота неба. Тишина.

И пустота стеклянных стен, пронизанных солнцем.

Все аэропорты мира похожи один на другой: стекло, бетон, вавилонская пестрота наречий, лиц, одежд, отрешенная привлекательность стюардесс и скидка на сорок процентов в ларьках, торгующих шортами и сувенирами. Но сейчас в здании аэровокзала странная пустота, и в этой пустоте одинокие фигуры действующих лиц — кто стоит, прислонившись к стене, кто сидит за столиком кафе, кто облокотился о стойку бара. Фигуры разбросаны, неподвижны.

Окружив модель двухэтажного «боинга», улыбаются фотокуклы в рост человека — стюардессы и пилоты. Невдалеке от них сидит на скамье молодой человек с обритой головой и наивно-доверчивыми глазами. Он играет на скрипочке. Тихо играет для самого себя. И с нежным удивлением прислушивается к завораживающей мелодии, бесконечно далекой и чуждой всему окружающему — бетону, стеклу, фотокуклам, миру машин.

За столиком кафе темнолицая женщина с седыми волосами правит корректуру. Это Клео. Она подняла голову, говорит в камеру:

— Я написала о нем книгу, о моем муже... Книгу борьбы... Он жил здесь, в эмиграции, преподавал в университете. О, эти современные мессии!.. Как они безжалостны к себе и своим близким! Он запретил мне ехать с ним. Ведь там, на юге Африки, вооруженная борьба, там нет еще свободы, нет независимости... И теперь он умирает, мой муж... Почему я согласилась остаться здесь?! Почему?!

Географические названия в сценарии вымышлены.

Камера приближается к Луису, старику с умным морщинистым лицом. Рядом с ним Рикардо. У него ординарная внешность, напряженный, чуть косящий взгляд. Старик и Рикардо похожи на испанцев или португальцев, одеты безлично, как люди не желающие привлекать к себе внимания.

— Я слишком много на своем веку повидал,— говорит старик в камеру,— и слишком долго работал в полиции, чтобы не раскусить, что животный страх за свою шкуру и готовность к компромиссу — в крови человека.

Позади старика и Рикардо проходит бритоголовый, наигрывая на скрипочке нежную мелодию.

Теперь в камеру говорит Рикардо:

— Как отбирают людей для разных опасных и неприятных профессий? Вот, к примеру, мы делали такой опыт. Завязываем парню глаза. А в десяти метрах от него ров. Парень это знает. Потом команда: «Вперед!» Один бросается опрометью — и в яму. Другой сделает три шага и остановится. А крепкие ребята — это проверено — отмеряют семь-восемь шагов — и стоп. Такие годятся. Когда меня самого испытывали в первый раз, я сразу угодил в ров...

В кресле сидит Джон Стюарт, англичанин. На нем обсыпанная пеплом замшевая куртка. В зубах погасшая трубка. Сперва он сидит к нам спиной и смотрит на свою жену, еще не старую женщину с нервным, временами каменеющим, нездоровым лицом и лихорадочным блеском расширенных, точно от атропина зрачков.

— Остановиться? — поворачивается к камере Стюарт.— Но как? Мы все части какой-то ужасной машины без тормозов и обратного хода. И я не знаю, что заставляет меня опять лететь в Африку. Вероятно, все дело в том, что с некоторых пор я совершенно перестал понимать окружающий мир. Мне кажется, он не управляем, и мы все катимся в пропасть.— Стюарт пристально смотрит на женщину, потом продолжает, обращаясь к камере: — У меня есть жена и взрослые дети, но только привычка заставляет нас продолжать какие-то отношения. Мы поддерживаем высокую мораль

на тонущем корабле. Но мы все еще жадны, и я умножаю наше благосостояние. И мы должны исчезнуть — в этом вся фальшь жизни. Если не можешь изменить фактов, постарайся изменить отношение к ним... Но ведь когда-то я мог изменить факты! Бросить вызов ужасной машине! Что меня остановило?..

Камера приближается к девушке с плоским лицом и влажно светящимися узкими глазами. Она лежит на черной кожаной скамье. Это Туан-Хонг. За нею стеклянная стена. Проходит бритоголовый, тихо наигрывая на скрипочке.

Туан-Хонг говорит в камеру:

— Они жгли напалмом джунгли и людей. И бросали воющие бомбы. И травили газом. Я потеряла всех родных. Они задохнулись, а потом сгорели вместе с деревьями. Но во сне я вижу их до сих пор живыми и добрыми...

За стеклянной стеной появляется Чухнин с небольшим саквояжем, останавливается в распахнутых дверях — за ним бетонная пустота. Чухнину лет сорок. Глаза за стеклами очков озабоченные. Волосы зачесаны на лоб. Одет с современной небрежностью. В нагрудном кармане нейлоновой куртки еще очки — для работы и от солнца. Разговаривая, Чухнин все время их меняет, и в эти мгновения лицо его становится тревожно-незащищенным.

Чухнин говорит в камеру:

— Что со мной происходит? Еще недавно я хотел одного — сосредоточиться... сосредоточиться... ограничить все операционным полем, клиникой и лабораторией. Никаких житейских отвлечений, никакого хаоса. И вот, пожалуйста — все бросил и лечу в Африку. И задача у меня уныло практическая — развернуть госпиталь. Чего же я хочу? Испытаний? Столкновения с жестокой реальностью?

Чухнин озирается. В пустом зале — одинокие фигуры.

— Как ни странно, — продолжает Чухнин,— именно мои новые опыты заставили меня опять задуматься о самом главном: для чего жизнь, и что ждет нас, людей, в будущем? И не мозгом, а всем своим существом я пожелал надежды, всечеловеческого братства... Как медик я понимаю — возбуждение у меня преобладает над торможением. Но готов ли я к испытаниям?

Чухнин входит в аэровокзал, и вокруг все меняется, оживает, наполняясь гулом голосов и моторов. За стеклянными стенами снова приземляются и взлетают самолеты, появляются служащие в униформах, пассажиры, толкающие перед собой металлические тележки с багажом.

К Чухнину подходит высокий африканец.

— Простите, вы из Москвы?

— Допустим.

— Вы врач?

— Да...

— Летите в Легу... и дальше?

— А почему это вас интересует?

— Идемте. Я провожу. Вас ждут.

— Кто? — Чухнин озадачен.

На него смотрят издали старик и Рикардо. За ними видны оцинкованные крутящиеся транспортеры с чемоданами.

— Это он? — спрашивает Рикардо.

— Вероятно.

Прилетевшие пассажиры разбирают свой багаж, перекладывают его в металлические тележки, катят тележки к выходу.

Чухнин и высокий африканец подошли к столику. За ним среди молчаливых чернолицых мужчин сидит Клео, склонившись над корректурой.

Чухнин видит чашечки с недопитым кофе, груду окурков в пепельнице, застиранные цветные рубашки мужчин, их поношенные сандалии и спортивные бутцы, горестно опущенную голову женщины.

— Мадам Клео,— произнес высокий африканец.

Женщина подняла лицо, поспешно вытирает слезы.

— Простите!..— тихо восклицает женщина.— Садитесь, пожалуйста, с нами.— Она закуривает погасшую сигарету, перелистнула корректуру.— Вот... приходится править на ходу. Прислали в последнюю минуту...

На титульном листе Чухнин увидел оттиск фотографии: крупное сильное лицо, взгляд пристален и печален.

— Муж,— сказала Клео.

— Кто? — спросил Чухнин.

— Мой муж... Он умирает!..— Она схватила руку Чухнина и поцеловала ее.— Я даже не смею вас благодарить...

Чухнин растерянно потер руку, смущен до крайности.

— Во всяком случае, от своего имени... Но от имени всех нас...

— Прошу прощения, но кто ваш муж? — недоумевает Чухнин.

— Вы не знаете? — восклицает Клео.— Вам еще не сказали?

Старик и Рикардо сели за соседний столик.

Клео перéхватила неспокойный взгляд старика, поднялась. Собрала и засунула в сумку листы корректуры. Чухнин тоже поднялся. Клео взяла его под руку.

Они идут к стеклянной стене, за которой взлетают и приземляются самолеты.

— О, я не сумею вам объяснить беспристрастно,— говорит Клео.— Он все для нас... и, конечно, для меня.

Подошли африканцы и остановились позади Чухнина. Свои короткие фразы они произнесли негромко, словно для себя:

— Ханго наша надежда...

— Ему все верят...

— Он поднял народ...

— Он должен жить, чтобы бороться...

— Он должен жить...

Клео протягивает Чухнину большой конверт.

— Здесь рентгеновские снимки мужа. Они были сделаны в прошлом году. Но, может быть, они вам помогут.

К Чухнину приблизился высокий африканец.

— Я буду с вами,— сказал он.

— Это Альберто,— пояснила Клео.— Он летчик. И поведет маленький самолет, который прилетит за нами в Легу. Альберто хорошо знает трассу.

Альберто поклонился.

— Ничего не понимаю,— произнес Чухнин.— Я действительно лечу в Легу и знаю, кто такой Ханго, но...

— Я лечу с вами,— сказала Клео. Затем торопливо достала из сумки смятые листы корректуры и протянула их одному из своих друзей.— Выправить все равно больше ничего не успею. Отвези в издательство, Карло.

— Хорошо, мадам. Я все сделаю.— Он спрятал листы во внутренний карман пиджака и пошел к выходу.

Чухнин вертел в руках конверт.

— Вы меня с кем-то путаете, честное слово...

Клео посмотрела на него пристально.

— Вы должны оперировать мужа...

Чухнин сменил очки, покачал головой.

— Моя задача — развернуть госпиталь. А что касается вашего мужа... вероятно, должен прилететь другой врач...

— Я больше не могу оставаться здесь,— прошептала Клео.— Он... умирает!..

Круг транспортера все еще вертится, но чемоданов на нем уже нет.

Мимо старика и Рикардо прошел Чухнин. Он рассеян, озабочен.

Старик провожает его долгим взглядом.

Чухнин оборачивается, чтобы еще раз поглядеть на Клео и ее друзей.

Глаза Чухнина встречаются с печальным взором старика.

Старик отвернулся.

Вертится круг.

Чухнин вошел в зал ожидания, сел, мельком поглядел на девушку, обвешанную фотоаппаратами, которая спала в кресле, вытянув ноги в измятых джинсах. На ее обожженное солнцем лицо с тонким носом и упрямыми бровями падали выгоревшие русые волосы — спал утомленный путник, солдат, не расстающийся с оружием.

Занятый своими мыслями, Чухнин смотрел на девушку. Вдруг он обнаружил, что вертит в руках конверт с рентгеновскими снимками. Он привстал, снова сел, вынул из конверта снимки и стал разглядывать их на свет.

Потом поднялся и быстро пошел в сторону кафе, опять столкнувшись по дороге со стариком и Рикардо. Они вежливо пропустили его.

Но столик, за которым сидела Клео и ее друзья, был уже пуст.

Вернувшись в зал ожидания, Чухнин увидел, что кресло его занято. В нем сидел молодой человек с добрыми наивными глазами. На коленях его лежала скрипочка. Загадочно ловко молодой человек подбрасывал черные шарики. Он улыбался, ни на кого не глядя.

Чухнин опустился в соседнее кресло и мельком посмотрел на девушку в джинсах.

Лицо ее во сне было спокойно.

А позади шептались пилот с коротко подстриженной седеющей головой и белокурая стюардесса.

Чухнин видел только их спины.

— Зачем ты меня сюда привела? — спросил пилот.

— Обними меня.

Он ее обнял.

Чухнин заметил в ногах у спящей пишущую машинку в футляре. На нем лежали свежие московские газеты — «Известия» и «Комсомольская правда».

Теперь Чухнин рассматривал лицо девушки с интересом и удовольствием.

Не открывая глаз, она спросила:

— Послушайте, вам не надоело меня разглядывать?

— Простите,— пробормотал Чухнин.— Но... у вас было такое милое лицо...

Стюардесса позади девушки прошептала:

— Я должна тебе сказать, милый, что-то очень, очень важное... Я так волнуюсь. И так боюсь тебя... Это мой первый международный рейс — и ты командир!

— Я буду с тобой. Я люблю тебя.

Чухнин невольно все слышал, и девушка, вероятно, слышала — по лицу ее прошла тень, но глаз она не открыла.

Чухнин был смущен.

— Насколько я понимаю, мы соотечественники? — неуверенно спросил он девушку.

Девушка открыла глаза:

— Добрый вечер, Глеб Александрович.

— Вы меня знаете? — Чухнин снял очки и надел другие, пробормотал: — Одни для дали, другие для работы... Не обращайте внимания.

— В представительстве ТАСС мне сказали, что я лечу с вами одним рейсом. И даже поручили щелкнуть пару раз ваши медицинские подвиги. Если таковые будут.

Молодой человек жонглировал шариками. Он улыбался.

Девушка в джинсах резко поднялась с кресла, тряхнув головой, откинула волосы.

— Всю жизнь мотаюсь в воздухе, а спать в самолете не научилась.

Чухнин смотрел на девушку молча.

Она была высокой, худой и гораздо старше, чем сперва показалась Чухнину. Голос у нее был низкий.

— Толмачева.— Она протянула Чухнину узкую руку.— Можете называть меня Светой.— Лицо ее все время менялось: то было суровым, то освещалось какой-то робкой улыбкой, то становилось отчужденным, даже злым.— Вы всегда так бесцеремонно рассматриваете спящих женщин?

— Зачем вы так? — пробормотал Чухнин.

— А что? — она подняла футляр с машинкой.— Мужик, как все.

— Вы меня не бросите? — спросил вдруг Чухнин, и сам понял всю нелепость своих слов.— А то ведь я... путешественник малоопытный.

— Не брошу,— хмуро сказала Света и пошла к стойке бара.

Чухнин пошел за ней. Неожиданно Света обернулась.

— Должна вас предупредить. Существо я неприятное во всех отношениях. Говорю черт знает что. Сама себе потом отвратительна.

Она молча показала бармену, сколько ей налить.

— Вам? — обернулась она к Чухнину.

— Я не пью.

— Стерильность во всем? — усмехнулась Света.

Она выпила. Чухнин смотрел на нее.

— Кто вас обидел?

— А разве заметно?

Он кивнул.

— Я вам неприятна.

— Вы странная. Когда вы спали, я пытался представить, кто вы, какая вы.

— Значит, враги... с первого взгляда?

Он рассмеялся.

— Все люди братья и сестры...

— Я думаю, мы оба видели много смертей,— сказала она,— но только по-разному — вы в больнице, а я... Впрочем, не хочу... не хочу сейчас об этом... Не сердитесь на меня. И перестаньте все время менять очки, пожалуйста.

В нейлоновом мешке с водой плавают рыбы. К мешку прикрепляют бирку авиакомпании.

Рыб сдает в багаж чиновник ЮНЕСКО.

Рядом носильщики в униформе опускают на весы клетки с огромными догами.

Носильщикам помогают хозяин псов, краснолицый седой господин, и его дети-подростки в круглых плетеных шапочках — мальчик и девочка.

Черный Альберто ставит на стойку чемодан Клео. Псы рычат, бесятся, раскачивая клетки.

Седой господин обернулся и увидел африканцев. Усмехнувшись, Альберто отодвигается.

Господин говорит чиновнику ЮНЕСКО, бросая собакам корм:

— Они их просто не выносят. У нас на юге, в Леодезии — это полезно.

— Не знаю, не уверен,— пожимает плечами международный чиновник.— Осторожней с рыбами! — кричит он багажному кладовщику, перебросившему нейлоновый мешок на транспортер.— Это груз ЮНЕСКО.

Проталкиваются к багажной стойке Стюарт и его жена. С ними молодой человек в котелке, неожиданное в этой обстановке дитя лондонского Сити с портфелем и зонтиком.

— Боже, как все медленно! — жалуется женщина.— Чего мы ждем? Почему ничего не происходит?

— Мы никуда не опаздываем, Лиз,— ставит чемоданы на стойку Стюарт.

Молодой человек передает Стюарту портфель.

— Здесь контракты и технологические характеристики для наших партнеров.

— Это я возьму с собой в самолет,— посасывая погасшую трубку, Стюарт передвигает чемоданы ближе к кладовщику. Затем бросает, не оборачиваясь к жене: — Мы не опаздываем.

— Опаздываем, опаздываем, опаздываем,— повторяет женщина. — Должно что-то происходить. Все время что-то должно происходить. Иначе можно сойти с ума.

Стюарт запрокидывает голову и закрывает глаза, чтобы не взорваться.

Чухнин и Света катят высокие металлические тележки со своим багажом.

Десятки тележек движутся в разных направлениях. За ними мелькают Света и Чухнин.

— Он летит,— негромко произносит старик, появляясь среди улыбающихся плоских фотокукол.

— Но, к сожалению, не один,— обмахивается веером Рикардо.

Позади них останавливается парень в летной форме с нашивками авиакомпании. Он жует грейпфрут.

— Оружие пронести не удастся,— предупреждает парень.— Там у полицейского теперь такая штука, вроде рентгена — сразу обнаруживает металл.

— А ты пронести сумеешь? — спрашивает старик.

Чухнин и Света отдают свои паспорта полицейскому офицеру. Тот смотрит на отметки, бегло, но пристально оглядывает пассажиров, ставит штамп. Теперь очередь Альберто и Клео. За ними стоят Стюарт с женой.

— Вся жизнь уходит на ожидание... неизвестно чего!..— жалуется женщина.

У следующего турникета чернолицый офицер таможни спрашивает Чухнина:

— Есть ли какие-нибудь специальные заявления для таможни?

— Масса,— бросает Чухнин.— И вместе с тем ни одного. Нет, нет, все в порядке.

— Благодарю вас.— Офицер улыбается. У него черные усики. На нем красная каскетка.— А что в этом чемодане?

— Он везет гашиш,— раздается голос Светы.

— Медицинскую литературу,— приоткрывает чемодан Чухнин.

— А у мадам? — осведомляется офицер, снова обнажая в улыбке ослепительные зубы.

— Орудия рабского труда. Пишущая машинка. И камеры.

— Благодарю вас, мадам.

Чухнин увидел Клео.

— Извините меня,— говорит он, протягивая ей конверт,— ваши рентгеновские снимки.

— Спасибо.

— Мой коллега так и не появился?

— Нет.— Клео хочет еще что-то сказать Чухнину, но не решается.

— Будем надеяться,— Чухнин торопливо меняет очки,— прилетит следующим самолетом.

Клео с трудом сдерживает слезы.

— Да, я понимаю,— бормочет Чухнин.

— Ради бога,— восклицает Света,— не меняйте все время очки.

Запасшись на дорогу журнальчиками с обнаженными красотками, двое подвыпивших морячков первыми оказываются возле дежурной в кокетливой пилотке. Она объявляет в микрофон:

— Пассажиров, летящих рейсом семьдесят четвертым, прошу подойти ко мне.

Возле лакированных сапожек дежурной останавливаются босые ноги парней и девушки.

Подошли хиппи.

С ними молодой человек со скрипкой и очень худая и высокая их предводительница в балахоне из мешка.

— Рассчитывайте на нас,— бросает она дежурной, — мы самые послушные.

Передавая из рук в руки, рабочие грузят в багажный отсек самолета чемоданы, рычащих догов в клетках, рыб в нейлоновых пакетах.

Над аэродромом гремит сухая летняя гроза. Поглядывая на небо, пассажиры едут по бетонному полю в открытых автовагончиках между неподвижными или тяжело разворачивающимися самолетами. В первом вагончике Света, Чухнин, Стюарты, Альберто, Клео, Туанг-Хонг в конусообразной плетеной шляпе, чиновник ЮНЕСКО, молчаливый американец в рубашке военного образца, но без погон, подвыпившие морячки, атакующие неприступно улыбающуюся дежурную.

Во втором вагончике, который время от времени догоняет первый, наблюдают за Чухниным старик и Рикардо. Здесь же едут краснолицый седой господин с детьми, несколько пожилых туристов, деловых людей с женами и компания хиппи. Их лохматая предводительница держит в руке кулек с вишнями. Она вынимает из кулька по одной ягоде и передает бородатому соседу, а тот дальше по кругу, и так эта церемония повторяется несколько раз.

— Что означает этот идиотизм? — спрашивает мужа Лиз Стюарт.

— Любовь. Это их символика. А ты узнала эту девицу?

— Кого?

— Ну эту... в мешке. Это же Габи, дочь брата Чарльза. Га-а-аби! — окликает девушку Стюарт.

Второй вагончик движется теперь параллельно, в нескольких метрах от первого.

— Мои богатые родственнички,— говорит Габи парню с деревянными бусами на шее, который целует ее и неторопливо ласкает, не обращая никакого внимания на окружающих.— Привет, Стюарты! — Свернув кулек с остатками вишен, девушка бросает его родственникам.

— Привет, Габи,— ловит кулек жена Стюарта,— у них все-таки что-то происходит, Джон. Хоть что-то происходит!..

Гремит гром. Хиппи поют песню, свесив вниз босые ноги. Бритый молодой человек, неопределенно улыбаясь, жонглирует шариками.

Чухнин поглядывает на Свету. Она смотрит на небо.

Вагончики подкатывают к самолету. Спрыгивая на землю, Чухнин говорит Свете:

— Мне начинает нравиться...

— Что именно?

— Наше путешествие.

— Это я вам начинаю нравиться,— презрительно бросает Света.

— Ну, смутили,— говорит Чухнин.— А зачем?

У входа в кабину их встречают стюардессы в коротких мундирчиках, облегающих бедра,— черная и белая. Белую Чухнин уже видел в зале ожидания.

Прически и чуть подгримированные лица стюардесс выражают убежденность, что интернациональный комфорт — самое главное на свете и что он, несомненно, спасет путешественников не только от скуки, но и от всех превратностей пути.

Света и Чухнин вешают на плечики плащи и проходят в темноватый салон.

— И вообще вы боитесь ответственности,— говорит Света.— Я это чувствую. Я от вас отказалась. Вы мне чужой.

Белая стюардесса провожает их к креслам.

— Прошу вас, занимайте места здесь. У нас сегодня мало пассажиров.

Проходя мимо, первый пилот поцеловал стюардессу в щеку.

— Держишься молодцом, детка, — шепнул он ей.— У нас родится маленькая прекрасная стюардесса, я уверен. И выше голову.— И он скрылся за дверью.

В эту минуту стюардессе показалось, что позади кто-то тихо застонал. Она обернулась и невольно отпрянула.

На нее уставилась резиновая плачущая маска. Но в то же мгновение молодой человек сорвал ее со своего лица и чудодейственно заменил маской хохочущей. Потом он закрыл маску рукой и, словно смыв нелепую гримасу, обнажил невидящие никого доверчивые глаза. Под мышкой молодой человек держал скрипочку. Бородатый хиппи потянул его за руку и усадил рядом с собой.

Света нажала кнопку в подлокотнике, и кресло ее чуть откинулось.

Чухнин откровенно изучал меняющееся лицо девушки.

Она поглядела на Чухнина довольно неприязненно.

— Вас сжигает азарт, Света... Но какой?

— Профессиональный. И поэтому вам нечего остерегаться. Испытываю навязчивую потребность запечатлеть все оттенки очаровательного мира... с помощью фотопринадлежностей.

— Вы замужем? — спросил неожиданно Чухнин.

Уголки ее рта брезгливо опустились.

— Я рассчитывала услышать этот вопрос несколько позже.— Она повернулась и посмотрела ему прямо в глаза.— Нет, не замужем. Муж меня бросил. Ему была нужна домашняя жена. И в Москве. А не в Архангельске, Индии или Вьетнаме. Он не понимал моего азарта.— Она зевнула.— А вы?

Чухнин заметно растерялся:

— Что... я?

— Вам наплевать, что происходит вокруг?

— У нас разные профессии, Света,— сухо ответил Чухнин.— И кроме того, мне кажется, что сегодня все меня принимают не за того, кто я есть на самом деле.— Он поглядел на старика и Рикардо, остановившихся в проходе.— Эти типы почему-то все время на меня смотрят. Вы не заметили?

Старик и его спутник усаживались в кресла, совершенно не заинтересованные никем из окружающих.

— Мнительность,— бросила Света, и Чухнину стало неловко.

Позади них располагаются Клео и Туан-Хонг.

— Познакомьтесь, пожалуйста, — говорит Клео.— Это Туан-Хонг, из революционного Индокитая. Она летит с нами, чтобы помочь организациям наших женщин. О вас я ей уже говорила.

Рядом с Туан-Хонг садится молчаливый американец.

Подвыпившие морячки уже спят, накрывши лица журнальчиками с обнаженными девицами.

Место Альберто оказывается рядом с седым господином и его детьми. Господин явно нервничает.

— Простите,— наконец говорит он,— я ничего не имею против вас лично, но, мне кажется, будет лучше, если вы пересядете.

Альберто молчит.

— В таком случае, придется пересесть нам. Это будет в общих интересах. Идемте, дети.

Седой господин усаживается рядом со Стюартами. Мальчик и девочка смущены.

Кабина наполняется пассажирами. Габи, стоя в проходе, саркастически беседует с родственниками.

— Этот вид... тоже символика? — поглядывая на босые ноги девушки и ее друзей, спрашивает Лиз Стюарт.

— Нелепый вопрос,— бросает Габи.— Все, что люди напяливают на себя или с себя снимают, выражает их отношение к обществу.

— Почему же ты не ходишь голой?

— Слишком худа. И не хочу, чтобы мне напоминала об этом полиция.

— Ты ушла из дома... навсегда?

Мимо проходят пассажиры.

— Если человек животное,— говорит Габи,— наделенное чувством ответственности, то я не имею ни малейшего желания отвечать...

— За безумие старшего поколения,— вставляет Стюарт.— Так?

— Примерно,— отзывается Габи за спиной стюардессы.

— Она отвергает мир вещей, Лиз,— продолжает Стюарт,— насилие, лицемерие, деньги брата Чарльза... Но пользуется ими.

— Иногда,— усаживается Габи среди своих друзей.— Экспроприация экспроприаторов.

— Собственность — это кража,— назидательно замечает полноватый белесый голландец в странном рубище, студент философского факультета.

— Гуго хочет примирить Бакунина с Христом и Ганди с Марксом,— говорит Габи Стюарту, обнимая бородатого парня, который ее целовал в автовагончике.— А это Пеппи. Он сжег повестку о мобилизации. Он очень решительный.

— Весьма приятно,— наклоняет голову Стюарт.— Вы путешествуете?

— Мы уходим,— отвечает Габи.

— От кого? Куда?

— От самих себя.

Между рядами кресел проходит парень в летной форме и делает незаметный знак старику.

Света вынимает из футляра портативную пишущую машинку, ставит ее на колени.

— Идеи? — спрашивает Чухнин.

— Необходимость,— отвечает Света.

— Поспорить со мной на бумаге?

— Вот именно. Теперь вы у меня в руках.

— Мы еще на земле? — смотрит в иллюминатор Лиз Стюарт.— Почему мы не летим?

Рев моторов усиливается. Самолет тяжело выруливает к старту.

В кабине вспыхивает табло: «Застегните ремни. Не курить».

Пассажиры выполняют приказание с различной мерой поспешности. Их лица становятся сосредоточенными, чуть растерянными.

Самолет отрывается от земли.

Набирает высоту.

Света стучит на машинке. Чухнин поглядывает на нее с мрачной нежностью.

Черная стюардесса расстегивает ремни спящих морячков. Философ Гуго лениво шлепает ее по ягодице.

Невозмутимо улыбаясь, стюардесса выпрямляется.

— Да, сэр?

— Будь проще, женщина,— бросает Гуго.— Мы в небесах.

Старик и Рикардо проходят в поблескивающий никелем туалет. Здесь их ждет парень в летной форме. Он моет руки.

— Оружие у меня в кабине,— говорит он.

— Отдашь нам, когда сядем в Банго, — говорит старик.— А русскому скажешь, что его просят зайти в здание аэровокзала, Рикардо задержит женщину.

— Рикардо — я,— поясняет человек с косящим взглядом.— Надо доктора подальше отвести от самолета. Там будет машина с нашими людьми.

Пальцы Светы бьют по клавишам. Чухнин наклоняется над ними, и пальцы замирают. Чухнин целует их.

— Что с вами, Глеб Александрович?

— Древний обычай...

— Вот как?

— Облобызай руку судьи.

Она посмотрела на него сурово, спросила небрежно:

— Послушайте... я вам действительно нравлюсь... как дама?

— Какая вы дама? — Он снял темные очки и надел очки для работы.— Вы... открытие... для меня.

Возвращаясь в салон, старик говорит Рикардо:

— Разузнай, кто из пассажиров сходит в Банго.— Старик мельком взглянул на Чухнина.— Никто не должен за ним увязаться.

Рикардо кивнул, направляясь к бару.

Хиппи спят в своих креслах.

Стюарт изучает контракты.

Краснолицый седой господин бросает злобные взгляды на Альберто.

Альберто о чем-то тихо разговаривает с черной стюардессой.

Бар расположен посередине самолета и отделен занавесками. Белокурая стюардесса готовит напитки. У стойки толкутся загорелые старики в шортах. В бар входит Рикардо.

Спит Туан-Хонг. Голова ее медленно склонилась на бок и теперь покоится на плече молчаливого американца.

Он сбоку смотрит на плоское лицо девушки. Смотрит долго. Затем резко отворачивается.

Девушка проснулась, смущенно озирается.

Выражение глаз соседа пугает ее.

— Вы знаете, кто я? — спрашивает американец.

Они снова глядят друг на друга. Американец трет небритую щеку.

Немая тревога, немая боль сковала этих незнакомых людей.

Клео обняла девушку за плечи — она все прочла на ее лице.

Американец поднялся, пошел в сторону бара — не оглядываясь.

Белокурая стюардесса наполняет стаканы.

Загорелые старики, одетые, как мальчики, потягивают спиртное. Это туристы. Сколотив к шестидесяти годам капитал, такие типы шныряют по свету, совершая свои первые шалости. Днем они обивают пороги музеев, храмов и замков, а ночью — притонов. Их сухопарые жены тоже пьют, но шалостей уже не совершают. В Африке эти господа истребляют слонов и жирафов.

— В Банго замечательные заповедники,— говорит им Рикардо.— Есть где поохотиться. Но для этого надо захватить с собой сильных, выносливых ребят, с железной мускулатурой.— Рикардо понижает голос.— Вроде этого господина...

Загорелые старики и старухи поворачивают головы. Молчаливый американец подходит к стойке.

Поглядывая на старух, Рикардо продолжает:

— Такие нравятся женщинам. И могут все — пытать, убить, изнасиловать. Агрессивный тип.

— Откуда вы это знаете? — спрашивает стюардесса.— Вы врач?

— В некотором роде. Работал с психиатрами.

Старики и старухи охвачены смутной тревогой и любопытством.

— В Банго, господа, я вам покажу двух таких парней,— продолжает Рикардо.— На аэродроме.— Затем как бы между прочим спрашивает: — Вы там сходите? Или летите дальше?

— Почти все эти господа сходят в Банго,— говорит стюардесса.

— Я хотел бы сменить кресло,— ни на кого не глядя, обращается к стюардессе американец. — И налейте мне чего-нибудь.

— В Банго освобождается двенадцать мест,— стюардесса меряет американца оценивающим взглядом. Она тоже слегка возбуждена.— Вы сможете выбрать.

Откинув занавеску, американец заглянул в туристский салон. Он пуст. Лишь в одном кресле дремлет пассажир. На нем свитер, натянутый прямо на волосатое тело. В руке пассажир сжимает бамбуковую палку. Его

нога в протезе выброшена вбок. Это Палмер. Тоже американец. Энергичное, с резкими морщинами лицо Палмера сохраняет насмешливое выражение даже во сне.

— Я мог бы перейти сюда,— оборачивается к стюардессе американец.

— Нет, нет, — стюардесса протягивает американцу узкий стакан,— у нас большая недогрузка, и пилоты просят всех оставаться в первом классе, в носовой части.

— А этот человек?

— Он получил специальное разрешение.

Посматривая на американца, Рикардо продолжает:

— И вы думаете, эти агрессивные типы в чем-то виноваты? Нет. Наследственность. Папа с мамой. Все дело в добавочной хромосоме.

Американец отпил из стакана и теперь в упор смотрит на Рикардо. Чтобы скрыть беспокойство, тот вынул из кармана пачку фотографий, нервно тасует их, как карты.

— Определить характер человека, господа, можно с помощью вот таких картинок,— Рикардо веером раскладывает фотографии на стойке.

Американец схватил Рикардо за ворот рубашки, рванул к себе и прохрипел:

— Послушай, хромосома!..

Загорелые старики и старушки заволновались.

На пороге бара стояла Туан-Хонг и смотрела на американца.

— Ты, кажется, здорово разбираешься в том, как надо убивать.— Американец тяжело дышал. Хватка у него была железная.— Я тоже. Так вот, запомни,— все дело в том, куда повернут твои несчастные мозги, а не кто твои родители!..

Улыбаясь, стюардесса незаметно нажала кнопку звонка. И почти тотчас вошел парень, знакомый Рикардо. На нем сейчас был белый китель.

— В чем дело, господа?

Американец отпустил Рикардо, потер небритую щеку.

— Пора ужинать,— сказал стюардессе парень.

Рикардо выскользнул из бара.

Усаживаясь рядом со своим спутником, Рикардо сказал:

— В Банго сходят двенадцать старых меринов. Совершенно не опасны.

Американец и Туан-Хонг стояли посреди бара друг против друга. Она медленно подошла к нему. Он резко схватил ее за руку и втолкнул в пустой туристский салон. Палмер не проснулся. Туан-Хонг улыбалась. В этой улыбке было все — гадливость, любопытство, высокомерие, вызов. Американец шептал, не отпуская ее руки:

— В Сайгоне у меня была девушка, похожая на тебя. Хочешь знать правду?

— Я знаю правду.

— Нет.

— Ты убивал, и теперь тебя мучает совесть.

— Нет.

— Тебе снятся женщины, сожженные напалмом.

— Нет.

— Убийца! Убийца! Убийца! — она колотила кулаками в его грудь, в его живот, била по лицу.

Палмер проснулся.

Девушка стихла. Американец сказал:

— Ты поняла только часть правды.

Послышались сухие хлопки. Палмер аплодировал.

— Не смущайтесь,— сказал он.— Это была прекрасная сцена. А теперь убирайтесь вон!

Черная стюардесса отдернула занавес. Вошла Клео.

— Я сказал, убирайтесь вон,— повторил Палмер, обращаясь к американцу и Туан-Хонг.— Я хочу поговорить с дамой.— Он приподнялся.— Мадам Клео Ханго?

— Да,— настороженно произнесла Клео.— Что вам угодно?

— Роберт Палмер,— отрекомендовался человек на протезе.— Присаживайтесь.— Он подождал пока скрылись за занавесью стюардесса, американец и Туан-Хонг. Затем повернулся к Клео.— Мы не знакомы, но я знаю вашего мужа. Он — человек выдающийся

и многого сможет добиться, если не умрет и... примет нашу помощь.

— Не понимаю,— сказала Клео.

— Цель моей поездки — установить личный контакт с господином Ханго. Разумеется, это должно остаться в тайне.

— Кто вы? — спросила Клео.

— Я не поверю, если вы скажете, что я похож на Джеймса Бонда. Успокойтесь, я не занимаюсь политическими убийствами.— Некоторое время Палмер внимательно разглядывал Клео.— Вероятно, вы первый раз в жизни видите перед собой очень богатого человека, который предпочитает все делать сам.

— И все же я не понимаю... Вы... и мой муж?..

На мгновение глаза Палмера сверкнули и тотчас погасли.

— Я решил купить его. Меня интересует медь.

В пилотскую кабину вошел радист.

— Радиограмма, командир.

— Кому?

— Советскому пассажиру. Доктору Чухнину.

— Что там? Прочти.

Радист прочел:

— Профессор Стариков вылететь не сможет связи болезнью. Точка. Прошу оказать необходимую помощь пациенту, которого вам укажут. Точка. И подпись.

— Хорошо, оставь. Я сам ему передам,— сказал пилот.— Как связь? Ответил аэропорт в Банго?

— Пока нет.

В салоне первого класса Туан-Хонг наклонилась к Чухнину и Свете:

— Идемте скорей.

— Я думаю, мне вмешиваться не следует.— сказал Чухнин.

— Я лично рискну,— Света направилась вдоль прохода между креслами.

Чухнин неуверенно шел за нею и Туан-Хонг.

Обернулись старик и Рикардо.

Из пилотской кабины вышел радист, обогнал Свету, скрылся за занавеской бара и почти тотчас вернулся в сопровождении второго пилота. Вид у них был озабоченный.

— Ты видел их лица? — спросила Габи белесого философа.

За толстыми стеклами иллюминаторов солнце в последний раз озарило библейские облака, и день погас, и стюардессы стали разносить ужин.

Глядя на их безмятежно улыбающиеся лица и мягко покачивающиеся бедра, философ сказал Габи:

— По-моему, все в порядке. Жизнь на земле еще существует.

Чухнин стоял, прислонившись к стойке бара, и видел отсюда Палмера, Клео и Свету. Туан-Хонг сидела в стороне от них.

— Мы друзья мадам Клео,— говорила Палмеру Света.— Мы хотели бы знать, что вам от нее нужно?

— Я тоже ее друг.— Палмер был вежлив.— Во всяком случае, я не собираюсь мешать вашему спутнику, если... он только врач.— Палмер посмотрел в сторону бара.

На пороге бара, заслонив Чухнина, появилась высокая фигура Стюарта. Он заглянул в туристский салон. Трубочный дым скрыл неспокойное любопытство на лице англичанина.

Когда англичанин исчез, Палмер спросил Свету:

— Хотите немного информации?

Света мило кивнула. Палмер сказал:

— Вы вряд ли знаете господина Стюарта, пытавшегося нас подслушать. Этот англичанин и его корпорация могут оказать самое опасное влияние на судьбу Ханго.— Он повернулся к Клео.— Мадам я это уже объяснил. Кстати, среди пассажиров не только Стюарт заинтересован в этом клочке Африки.

— Прежде всего заинтересованы вы? — Света наградила Палмера улыбкой хорошо осведомленной змеи.

Палмер расхохотался. Потом постучал палкой по протезу:

— Я там потерял ногу и хочу, чтобы Ханго возместил мне убытки. По-моему, это только справедливо.— Он был доволен: ему удалось

озадачить не только Клео. Он посмотрел на Свету с игривой ненавистью.— Меня укусила африканская змея, и я хочу получить...— Он опять повернулся к Клео.— Что я хочу получить, мадам?

Клео не знала на что решиться. Она была растеряна.

Мимо Чухнина прошла белокурая стюардесса, держа на пальцах поднос с ужином для Палмера.

Пассажиры укрепляли столики. Черная стюардесса ставила на них подносы с закусками.

Появился парень в белом кителе. У него на подносе поблескивали пузатые бокальчики с вином. Он немного задержался возле старика и Рикардо. Те поднялись и прошли за ним в бар, столкнувшись по дороге с Чухниным, Светой, Клео и Туан-Хонг.

Чухнин взял Клео за локоть.

— Успокойтесь, прошу вас.

На них внимательно смотрел Альберто.

Чухнин усадил женщину в кресло.

— Я все время хотела спросить...— произнесла Клео,—но не решалась... Если доктор из Москвы... вообще не прилетит... вы не откажете?.. Не откажете?

— Я не имею права самостоятельно принять на себя такую ответственность,— мягко ответил Чухнин.— Надеюсь, вы меня понимаете?

Света следила за выражением лица Чухнина.

В опустевшем баре парень в белом кителе говорил старику и Рикардо, наполняя бокальчики вермутом:

— В Банго не садимся. Аэропорт не принимает. Там произошло что-то серьезное.— Бокальчики позвякивали, потому что рука парня дрожала.— Но пассажиры пока ничего не должны знать.

— Говори толком, в чем дело,— резко сказал старик.

— Аэропорт горит...

Пассажиры ужинали. В глубине салона черная стюардесса опустила экран. Он осветился. Стали показывать документальный фильм «Мир ночью» — панораму ристалищ Парижа, Токио, Лондона, Рима, Нью-Йорка, лучшие номера кабаре и мюзик-холлов ночной вселенной.

На полотне возникали гейши, танцующие твист, дрессированные акулы, гримасы карликов и машинный ритм обнаженных ног, парад самых высоких девиц мира и страдальческие лица мужчин возле игорных автоматов.

Теперь действие в самолете перемежается со зрелищем ночных развлечений земли.

Старик и Рикардо прошли вслед за парнем в его отсек, и он отдал им саквояж с оружием. Они молча вынули бомбу, пистолеты и автомат.

Затем они появились в отсеке радиста, который тщетно пытался наладить связь.

Радист поднял голову и увидел дуло автомата.

Это не произвело на радиста никакого впечатления. Он снял наушники, отодвинул микрофон.

Парень за спиной старика и Рикардо сказал:

— Он получил деньги и не станет вмешиваться.

Старик сел на металлический табурет и положил автомат на колени.

— Что произошло в Банго?

— Не знаю. Возможно, аэродром разбомбили.

— Кто?

— Не знаю. Каалея тоже молчит.— Радист стучал телеграфным ключом.— Если вы решили действовать, свяжите меня.

Рикардо вынул из саквояжа шнур, стал прикручивать к столу ноги радиста.

Старик подошел к иллюминатору и увидел далеко внизу ватный фейерверк артиллерийских разрывов.

— Что это? — обернулся старик.— Война?..

На пороге отсека стоял второй пилот.

Старик и Рикардо оглушили его, и в луче проектора потащили к гардеробу, скрылись за покачивающимися плащами.

Полуголые девицы на экране вскинули трубы. Полуголые мужчины плясали среди ас-

фальта канкан. Их простреливали ленты серпантина. Из окон сыпался бумажный снег.

Первый пилот видел за стеклом артиллерийские разрывы.

К спине пилота прижалось дуло автомата.

— Поворачивай,— сказал старик,— и садись в Банго. Деньги получишь, когда приземлимся.

Пилот обернулся, увидел лица убийц, но ничего не ответил. Он продолжал вести машину по курсу.

— Ты, кажется, не понял,— сказал Рикардо.— Мы должны сесть в Банго. По расписанию. По закону. Нельзя обманывать пассажиров.

Летчик включил автопилот и медленно встал. Листок с текстом радиограммы соскользнул с его колен на пол.

— Руки! — скомандовал старик.

Летчик поднял руки и сделал шаг к выходу. Но за спиной его оказался старик.

— Как думаешь, кто начал... там, внизу? — Старик обыскал карманы летчика.— И против кого?

Неожиданно пилот развернулся и ударом в живот сбил старика с ног. На помощь ему пришел Рикардо. Завязалась борьба.

Пассажиры в салоне не услышали стрельбы, заглушенной ревом моторов и музыкой радостей ночного мира.

Когда черная стюардесса принесла в пилотскую кабину ужин и вино, она увидела летчика на полу с простреленным черепом. Стюардесса вскрикнула, выронила поднос — он упал к ногам мертвого, накрыл листок радиограммы.

Рикардо скрутил стюардессе руки, и от боли она опустилась на колени.

Старик пытался овладеть секторами и педалями управления, но это ему плохо удавалось.

Самолет швырнуло вниз.

В салоне полетели на пол стаканы и тарелки.

Пассажиров прижало к спинкам кресел.

В ужасе залаяли псы в грузовом отсеке, раскачивая свои металлические клетки.

Перед глазами старика вспыхивали сигнальные лампы, метались стрелки приборов.

Приборов было слишком много.

А на полотне экрана, словно размножая их до бесконечности, бушевала световая машинерия ночных городов.

Самолет бросало из стороны в сторону. Выли моторы.

Псы бились мордами о стенки клеток.

Одна из клеток опрокинулась и прорвала нейлоновый мешок с рыбами, и вода из него хлынула на пол.

Скорбная резиновая маска на лице бритоголового плакала.

Белая стюардесса стучала кулаками в дверь пилотской кабины. Но дверь была заперта изнутри.

Ревели псы. Рыбы задыхались на железном полу.

На пороге бара появился Палмер. Он глотал ртом воздух.

Перед ним мелькнула резиновая маска. Теперь она смеялась.

Габи свалилась на пол, раскинув худые руки. Перепрыгнув через нее, бежала по проходу в одних чулках жена Стюарта. Она оттолкнула Палмера, кинулась в глубь туристского салона, забралась ногами на скамью, бормотала, сжавшись в комок:

— Мы опаздываем, опаздываем, опаздываем!..

Лицо Чухнина окаменело.

Он крепко обнял Свету.

Света ошалело поглядела ему в глаза.

Старик с трудом выравнивал машину и снова включил автопилот, и лапы педалей стали подниматься и опускаться автоматически.

Убийцы входят в пассажирский салон. Рикардо ударяет ногой по динамику, экран немеет, и тени земного мира на нем перемещаются уже безмолвно.

В луче света старик вглядывается в лица пассажиров.

Во тьме на железном полу умирают рыбы.

Подвыпившие морячки мирно спят. Краснолицый господин в страхе прижал к себе своих детей.

Старик спрашивает:

— Кто из вас умеет управлять самолетом?

Альберто еще не знает, что произошло и не предлагает помощи. Он посмотрел на Клео, затем на Чухнина.

— А что случилось? — спрашивает Чухнин старика.

Черная стюардесса выпрямляется перед экраном.

— Они убили пилотов... Они застрелили их!..

Чухнин встал, шагнул к старику.

— Назад,— сказал старик и выше поднял автомат.— Все остаются на местах.

Никем не замеченная, Света проскользнула за полотно экрана.

Посреди пустой пилотской кабины белокурая стюардесса сидела на полу перед мертвым. Она глядела на его лицо, на пустое кресло перед штурвалом, на приборы, которые продолжали подавать сигналы.

Двигались лапы педалей, поворачивался штурвал.

Глубоко внизу косо летела земля.

Вспышка блица ослепила стюардессу, но она не двинулась. Света быстро фотографировала. Сперва тело первого пилота и лицо стюардессы. Затем Света сделала несколько снимков в отсеке радиста. Он был связан. Он заслонялся от вспышек рукавом куртки.

Воздушный ковчег мчался среди тьмы на автопилоте.

Ворочался штурвал, опускались и поднимались педали.

Перед экраном, между стариком и Рикардо стоял теперь чиновник ЮНЕСКО и кричал пассажирам:

— Скорей, господа! Иначе мы погибнем. Кто?.. Кто из вас может справиться с самолетом?

Альберто все еще молчал, глядя на Клео и Чухнина.

— Действительно, мы в ужасном положении...— сказал Клео Чухнин и сменил очки.— Пусть попытается.

Клео подошла к африканцу, положила руку ему на плечо.

— Ты справишься, Альберто?

— Не знаю,— ответил Альберто.— Но если вы...

— Мы успеем? Скажи, успеем?

— Я надеюсь.

— Он не должен... не должен умереть,— прошептала Клео.

— Вы летчик?! — бросился к Альберто чиновник ЮНЕСКО.

— Да,— поднялся африканец.

— Господа, мы спасены! — крикнул пассажирам чиновник.— Этот господин летчик!

Пассажиры, ошеломленные всем случившимся, толком ничего не понимали. Некоторые вскочили с кресел.

— Иди,— приказал Альберто старик.

Альберто поглядел на него с презрением и спокойно отстранил рукой автомат. В это время послышался голос Палмера:

— Послушай, ты, черномазый, принимайся за дело! И поскорей!

Альберто обернулся, некоторое время постоял молча и снова сел в свое кресло.

— Альберто! — голос Клео дрожал.

Седой краснолицый господин с детьми, Стюарт и еще несколько мужчин и женщин кинулись к африканцу.

— Скорей! Умоляем вас! Сейчас не время! Спасите!..

— Назад! — крикнул Рикардо.

Но пассажиры обезумели.

— Ради детей! Ради моих детей! — упал перед Альберто на колени краснолицый господин из Леодезии.— Спасите!.. Они ни в чем не виноваты! — по лицу господина текли слезы. Сейчас он был всего лишь пожилым человеком, несчастным отцом, готовым на любые унижения ради детей.

Хиппи с мрачным удовлетворением наблюдали, как богатый родственник их предводительницы и седой краснолицый господин ползали на коленях перед африканцем.

Расталкивая пассажиров, к Альберто пробрался Палмер и сказал:

— Я думаю, пора поторопиться, парень. Не время обижаться на пустяки.

— Ради детей! Ради детей! — прижимался мокрым от слез лицом к черной руке Альберто седой господин.

Мальчик и девочка смотрели на своего отца с недоумением и страхом.

Самолет сильно швырнуло, и он стал быстро терять высоту.

Пассажиры повалились друг на друга.

— Попытайтесь, Альберто,— сказал африканцу Чухнин.

Альберто подчинился.

Уже за экраном, в луче проектора он посмотрел на пассажиров.

Стоя на коленях или распластавшись на полу, они протягивали к африканцу руки, точно слепые.

Заглянув в отсек радиста, Альберто бросил старику:

— Развяжите его. Надо наладить связь.

— Мы должны сесть в Банго,— сказал старик.

— Мы сядем, где удастся,— сказал Альберто, входя в пилотскую кабину.— Уберите мертвого.

— Куда? — усмехнулся старик и приказал стюардессе.— Накрой его чем-нибудь.

Альберто сел за штурвал. Вошел Чухнин.

— Объясните,— обратился он к старику,— объясните, пожалуйста, что произошло...

Чухнин увидел труп на полу:

— И что это все означает?

Стюардесса накрыла мертвого плащом.

— Мы должны сесть в Банго,— сказал старик.— Черного пророка тебе спасти не удастся.

— До этой минуты,— медленно произнес Чухнин и сменил очки,— я вовсе не собирался этого делать, но теперь...

— Назад! — старик толкнул Чухнина стволом автомата.— Есть люди, которые не позволят тебе спасти Ханго. Или ты ничего не понял?

— Я все понял.— Чухнин не только менял очки, но и сам менялся буквально на глазах.— Вы помогли мне принять решение. Я требую...

Старик замахнулся прикладом.

— Ты хочешь, чтобы я проломил тебе череп?

— Не трогай его,— обернулся Альберто.— Он тут ни при чем. Ты его спутал с другим.

— Нет! — крикнул Чухнин.— Меня ни с кем не спутали. Если убийцы хотят смерти Ханго, то я сделаю все, чтобы он жил!

— Назад, говорю! — приказал старик.— Или я выстрелю!..

— Я сделаю все, чтобы он жил!..— повторил Чухнин и увидел позади себя благодарные глаза Клео, и напряженно-удивленное лицо Светы, и парня в кителе.

Парень крикнул женщинам:

— Вон отсюда!

— Присмотри за черным,— бросил ему старик, тесня Чухнина к выходу.

Альберто вытянул руль глубины и повернул голову. Рядом с ним в кресле второго пилота уселся парень с пистолетом.

Все еще крутились бобины, гнали пленку.

Доносился голос Рикардо:

— По местам! По местам, говорю! Всем сидеть на местах и не двигаться!..

Пассажиры были в смятении. Маленькая Туан-Хонг, вскочив на кресло, кричала:

— Трусы! Трусы! Их только двое! А вы, сильные мужчины, страшитесь жалких убийц! — Она обращалась к молчаливому американцу.— В джунглях ты был храбрым, а тут перепугался?!

— Заткнись, желтая кукла! — грозил девушке пистолетом Рикардо.— Все по местам!

— Вырви у них оружие! — не унималась Туан-Хонг.

Молчаливый американец, Палмер, Стюарт и загорелые старики окружили убийц.

Рикардо поднял над головой бомбу.

— Одумайтесь! — воскликнул чиновник ЮНЕСКО.— Ведь мы люди! Люди, а не звери!— он пытался остановить пассажиров.— Они взорвут самолет!..

— Назад! — старик дал очередь из автомата по пустым креслам, и нейлоновая обивка покрылась сыпью черных отверстий.— Все по местам и не двигаться!

Дула нацелены на лица.

И люди невольно отступают, опускаются один за другим в простреленные кресла.

Молчаливый американец стягивает вниз Туан-Хонг, заставляет ее сесть.

Хиппи торжествуют.

— Это вам ничего не напоминает, господа? — выкрикивает Габи.— Ничего не напоминает?! Много ли стоят все ваши разговоры о человечности, когда в руках у параноиков оружие?! Весь мир держат они на прицеле!

Наступает тишина. Только гудят моторы.

Убийцы смотрят на Чухнина.

— Вам тоже лучше присесть,— говорит он старику и Рикардо.— Порядок достойно восстановлен, и мы можем поговорить.

Убийцы усаживаются на ящик динамика. На экране все еще мелькают тени ночных развлечений земли.

— Ну, что ж, поговорим,— бросает старик.

— Я думаю, вы понимаете, что ваше положение безнадежно? — откладывает в сторону журнал Чухнин.— В любой стране, где бы мы ни приземлились, вы будете арестованы и преданы суду. Вас повесят.

Старик усмехнулся. Он ждал продолжения.

— И я лично этому посодействую.

Света смотрела на Чухнина с изумлением. Он это почувствовал, спросил:

— Что?

Света не ответила, молча положила руку на его сжатый кулак.

— Предлагаем вам сдаться,— сказал старику и Рикардо Чухнин.

— Не сможете вы с нами справиться.— Глаза старика были жесткими и печальными.— У нас оружие, а вы хотите уцелеть. Все вы бессильны перед своим страхом.

Пассажиры сидели под наведенными дулами.

— У нас есть время,— старик взял из рук Рикардо бомбу.— Мы можем выяснить, на что вы способны. Раздай им свои картинки.

Рикардо вынул из кармана пиджака фотографии и снова их перетасовал, как карты.

— Только не двигаться,— сказал пассажирам старик и легонько подбросил бомбу на ладони.

С пистолетом в руке Рикардо прошелся между креслами и раздал пассажирам фотографии. Чухнину он фотографии не дал.

— Коллегу мне неудобно подвергать психотехническому испытанию.

— А я хотел бы... взглянуть,— сказал Чухнин,— на ваши тесты.

— Пожалуйста,— Рикардо вынул из кармана еще одну пачку фотографий.—Дубликаты,— пояснил он. Потом повернулся к пассажирам и крикнул: — У кого девятый номер?

— У меня,— отозвался Стюарт, глядя на странный фотоснимок.

— Что вы видите на фото? Что ощущаете? Отвечайте быстро.

— Стыд, отвращение,— пробормотал англичанин,— и что-то еще смутное, ужасное...

— Отвращение к кому? — спросил Рикардо.

— К себе.

Стюарт поднял лицо и посмотрел прямо в камеру.

— Меня всегда мучил страх,— сказал Стюарт.— Страх перед силой...

Камера отодвинулась, и мы увидели Стюарта посреди совершенно пустого салона. Людей вокруг не было. Все звуки смолкли.

— И я пошел на компромисс с ужасной машиной,— прошептал Стюарт,— сам стал ее частью.

— Мания преследования,— издалека донесся голос Рикардо.— Желание быть откровенным при необходимости все время что-то скрывать. Ярко выраженная готовность к компромиссу...

И совсем рядом послышался в пустоте голос Габи:

— Довольно точно, Джон, не правда ли? Шарлатан попал в самую точку. А ведь он вряд ли знает, что вы торгуете оружием!..

Стюарт подавленно молчал.

Поднял лицо Палмер, камера отодвинулась.

— Все мы младенцы, заляпанные кровью,— сказал Палмер, озираясь в пустоте.— Кто были мои предки? Взрослые алчные дети с ружьями и револьверами. Они истребили индейцев. Торговали чернокожими. И были готовы перегрызть друг другу глотки. С такой наследственностью трудно отказать себе

в удовольствии навязать иной раз ближнему свою волю. И я не хочу думать ни о чем... чтобы не спятить окончательно.

— Минуту назад мы могли разбиться,— глядя в камеру, тихо произнес Чухнин.— Кому нужны мои опыты, хирургия продления жизни? Когда вокруг убивают? Долголетие?.. Да, да, конечность нашего бытия... Человек мечется, совершает мучительные ошибки, преступления.— Камера отодвинулась, и Чухнин продолжает, окруженный пустыми креслами:— Человеку надо жить долго. Уход из жизни должен быть прост, естествен — от усталости. Как все переменится между людьми, если избавить их от ужаса преждевременной смерти!.. Но для этого нужно сперва переделать мир? А что делать мне? Сейчас?

Возвращается гул моторов. В креслах снова сидят пассажиры. Рикардо пристально смотрит на Чухнина. Потом резко повернулся к Габи.

— А что чувствуете вы, глядя на картинку номер тринадцать?

— Желание отдаться старику с бомбой.

— Ответ говорит сам за себя,— грустно сказал старик.

— Жажда подчиняться силе и жажда властвовать.— Рикардо был в ударе.— Тоталитарная личность.

— Ты разоблачена, девочка! — воскликнул Пеппи.

— А вы? — Рикардо стремительно повернулся к молчаливому американцу.— Картинка номер три.

— Проткнуть тебя вот этим столовым ножом.

— Добавочная хромосома,— кивнул Рикардо.— Ты опасен. А вы? — Рикардо указал пальцем на Палмера.

— Я? — Палмер поднялся с кресла.— Я хочу спать.— И пошел, прихрамывая, в сторону туристского салона.

В глубине его, среди пустых кресел истерически рыдала жена Стюарта.

Палмер сел на свое место, закрыл глаза. И вдруг, стукнув палкой, заорал:

— Замолчите!

— Мы опаздываем,— прошептала женщина.

— В ад,— буркнул Палмер и тяжело вздохнул.— Ковчег, наполненный идиотами!

Лицо женщины было грязно от слез, смешавшихся с гримом. Она стояла в чулках на скамье и с ужасом глядела на пустые кресла. Она не слышала слов Палмера.

На полотне экрана по отвесной стене мчались, сталкиваясь и сбивая друг друга, мотоциклисты. Взрывались моторы. Слышались голоса.

Голос старика:

— Каждый из вас готов пойти на компромисс с нами, лишь бы остаться в живых. Человек всегда идет на компромисс с силой, в этом вся суть.

Голос Рикардо:

— Живая клетка консервативна, господа, стремится к покою и самосохранению. Она труслива.

Голос Чухнина:

— Почему же меняется мир?

— Мир не меняется.— Старик подбрасывает на ладони бомбу.— Меняется способ убивать.

Чухнин возвращает Рикардо фототесты.

— Очень интересно.

Руки у Рикардо прыгают. Он явно нервничает. Он уронил картинки, нагибается, чтобы их поднять, присел на корточки, следя исподлобья за Чухниным.

— Страх? — спрашивает Чухнин.

Рикардо затылком почувствовал бомбу, которая лежала на коленях старика.

— Боитесь собственной бомбы? Ведь боитесь.

— Это правда,— усмехнулся старик.— Ты умный человек. Но умрешь сперва ты. Твоя жизнь в нашей власти.

— И меня вы боитесь! — меняет очки Чухнин.

— Мы боимся?! — переспросил Рикардо.

— Молчать! — обернулся к нему старик.

— Я безоружен,— сказал Чухнин.— Но вы боитесь. И сейчас это доказали.— Он сжал руку Светы.— И ее боитесь.— Он посмотрел на Туан-Хонг.— И эту девушку из Вьетнама боитесь. И я вам объясню почему. Потому что мир меняется.

Печальные глаза старика горели ненавистью:

— Продырявлю тебя, и мир умрет вместе с тобой. Не двигаться!.. Думаешь, они за тебя заступятся? — Старик подбрасывал бомбу, вглядываясь в лица пассажиров.— Господа, мы могли бы договориться, но нам мешает этот русский.

Пассажиры напряженно следили за стариком, пытаясь понять смысл его слов.

Он поднялся с ящика, подошел к иллюминатору и некоторое время смотрел во тьму.

— Знаете, что там, внизу происходит?

Но за толстыми стеклами ничего не было видно, кроме рваных облаков, подсвеченных огненными выхлопами моторов.

Из-за экрана появился парень в кителе.

— По-моему, черный повернул на юго-восток, на Легу.

— Ты в этом уверен? — спросил старик.

— Так мне показалось.

— Иди. Не оставляй его одного.

— Вы слышали? — сказал старик пассажирам.— Наилучшим выходом для всех нас было бы сесть в Леодезии, потому что Банго нас не принимает. Но красным надо в Легу.— Старик посмотрел на Чухнина.— Красный жаждет спасти черного... Пусть он откажется от своей цели и прикажет сесть, где нам надо — и все мы спасены.

Спор между пассажирами снова разгорелся. Слышались голоса:

— Действительно, почему все мы должны страдать из-за какого-то черного?!.

— А кто он?

— Глава повстанцев...

— А что случилось? Почему аэродром в Банго не принимает?

— Нам надо в Банго!

— Не время пререкаться! Мало ли кому куда надо?

— Прикажите пилоту сесть в Леодезии!..

— Все должны соблюдать общие интересы!..

— Мы требуем! Мы требуем!..

Чиновник ЮНЕСКО, держа в руке мешочек с рыбками, снова стоял между стариком и Рикардо, и ночные развлечения земли мелькали над ними.

— Где-то гибнет человек,— говорил чиновник, обращаясь к Чухнину, — не важно кто он, не важно какого цвета у него кожа. Вы врач, вы хотите, вы обязаны его спасти, я понимаю. Но ведь и мы люди, и нам угрожает не меньшая опасность. Откажитесь от своего профессионального долга во имя долга человеческого, во имя блага большинства!.. Умоляю вас!

Чухнин посмотрел на Клео.

Она выпрямилась, ждет.

Ждет Света.

Ждут пассажиры.

Ждет старик.

Чухнин тяжело поднялся. Но его опередила Клео.

— Он не умрет! — выкрикнула она, вцепившись в горло старика.— Он не может умереть, мой муж!..

Старик отбрасывает Клео в проход между креслами, а Рикардо стреляет в нее из пистолета.

Клео стала маленькой, совсем маленькой, она замерла, скрючившись у ног пассажиров. Она неподвижна.

Чухнин смотрит на Клео, и все повторяется, но только в полной тишине. Клео опять бросается к старику, борется с ним, потом в нее стреляет Рикардо, и она падает. Только теперь все движутся, как на экране телевизора, когда повторяют опасный момент спортивной игры — рывками, неестественно замедленно.

Ужас на лицах людей.

Печально морщинистое лицо старика.

Туан-Хонг ложится на пол рядом с Клео и что-то шепчет, заглядывая ей в глаза.

Склоняется над Клео Чухнин.

Мелькают тени ночного мира, слышатся слова молитвы.

Это поют хиппи.

Поют молитву, глядя на убийц.

Повторяют слова молитвы пассажиры. Сперва не все. Потом многие.

Вспышка блица. Света фотографирует убийц.

Они не сразу понимают это. Еще вспышка. Еще снимок.

Старик и Рикардо закрывают лица. Двинулись к Свете.

— Засвети пленку,— тихо сказал старик.

— Ну, что вы!— Она щелкнула их в упор.— Я оставлю это себе на память.

Старик попытался вырвать из ее рук камеру, но его оттолкнул молчаливый американец. Рикардо сбил американца с ног.

Света увидела перед собой ствол автомата.

Поднялись хиппи и, продолжая петь молитву, заслонили Свету.

Поднялся, потирая небритую щеку, молчаливый американец.

Еще несколько пассажиров поднялись. Губы их шевелились, хотя пели не все.

Поднялся бритоголовый молодой человек, прижимая к себе скрипочку.

Поднялись все пассажиры, поют молитву отчаяния, глядя на убийц.

Вбегает радист, кричит старику:

— Я поймал какую-то передачу!.. Леодезия напала на соседей на севере и на юге!.. Вмешались европейцы, но я не понял кто!.. Чьи-то самолеты бомбят территорию, над которой мы летим!..

Люди исступленно поют молитву. Со слезами на глазах смотрят они в лица убийц, а хиппи незаметно переходят на ритм шейка — выкрикивают теперь слова молитвы, приплясывая. Это уже радение.

— Господа, вы же в состоянии войны. Сражайтесь, сражайтесь! — выскрикивает предводительница хиппи. — Сражайтесь, идиоты!

Маска на лице бритоголового хохочет. Он играет на скрипочке.

Протискиваясь в обезумевшей толпе, Туан-Хонг восклицает:

— Это же война!

Толпа надвигается на убийц, и те отступают и скрываются за экраном, на котором мелькают кривляющиеся карлики, кувыркающиеся обезьяны среди огня и дыма, улицы, заполненные карнавальными толпами — полуголые люди в масках зверей и звери в масках людей. Раздаются выстрелы. Экран разрывают пули. Кто-то кричит. Началась паника.

Из пилотской кабины выскакивает Альберто.

— Назад! — направляет на него автомат старик.

Воспользовавшись этой минутой, хиппи срывают экран и обрушивают его на убийц.

Они барахтаются под полотном, на котором вытягиваются тени земного мира. Оттуда выкатывается бомба, которую никто не замечает.

Бомба катится по проходу между ног пассажиров.

Катится к бару.

Запуталась в занавеске. Ее поднял молодой человек со скрипочкой. Он смотрит на бомбу, неопределенно улыбаясь.

Убийцы связаны. Через люк их опускают в багажный отсек, где беснуются в клетках псы.

Теперь оружие в руках хиппи.

— По местам! — приказывает пассажирам Габи.

Пассажиры пятятся, с недоумением глядя друг на друга. А луч проектора отбрасывает тени земного мира на стены. Размытые и огромные несутся по стенам гоночные автомобили, переворачиваются, взрываются, горят. Танцуют толпы на улицах.

— Сидеть и не двигаться! — В руках Габи автомат.— Пришла наша очередь посчитаться с вами.

— Наша очередь! — повторяет Пеппи.

Они уселись на ящиках и наслаждаются неожиданной властью.

— Там, внизу, огромный вооруженный до зубов сумасшедший дом,— говорит Гуго.— Мы только повторяем его правила. По местам!

Лишь сейчас все заметили в дальнем углу салона бритоголового молодого человека, который продолжал играть на скрипочке.

Он почувствовал, что на него смотрят, опустил смычок и тихо сказал:

— Она жива,— и опять заиграл.

Клео лежала в баре на узком диване. Чухнин ее перевязывал. Ему помогала Туан-Хонг. Молчаливый американец держал перед ней раскрытый ящик аптечки и глядел на

умелые сильные руки Чухнина, на свои руки с перебитыми пальцами, на маленькие руки Туан-Хонг.

— У той... из Сайгона,— говорил американец,— тоже были ловкие маленькие руки, как у ребенка... А мозг старика... Это она мне помогла перейти линию огня и сдаться... покончить с войной...— Узкие глаза Туан-Хонг смотрели на его перебитые пальцы. Американец перехватил ее взгляд.— Когда-то эти руки умели делать хорошие вещи...

— Наши тебя отпустили?

Американец кивнул.

Клео приоткрыла веки, прошептала:

— Руки...— Над нею склонилось лицо Чухнина.— Берегите свои руки... Они могут спасти!..

— Перестань пиликать на скрипке! — крикнул Гуго бритоголовому.— Мы хотим говорить!

Мелодия скрипки оборвалась, и Габи обратилась к Стюарту:

— Прежде всего я хочу поздравить дядю Джона.

— Не паясничай, Габи, положение слишком серьезно.

— Худшее впереди. Когда мы начнем стрелять.— Габи вскинула автомат.— А пока что там, внизу, стреляют ваши танки, дядя Джон. Те, что вы продали Леодезии. Да, да, чтобы высокомерные обладатели белой прыщавой кожи, вроде этого сердобольного папаши...— Габи прицелилась в краснолицего господина —...покончили с Ханго. Но мы за Ханго.

— И мы обратим его в нашу веру! — выкрикнул Гуго.

Габи положила палец на спусковой крючок автомата.— Мы всех уничтожим... или обратим в нашу веру!

— Ты сошла с ума, Габи,— в отчаянии бормотал Стюарт.— Ты просто рехнулась!..

— Рехнулся мир, дядя Джон. А не мы.— Габи первой заметила Палмера на пороге бара.— Этот, кажется, тоже жаждет проглотить Ханго! Так передушите скорей друг друга. Избавьте нас от грязной работы.— Размахивая автоматом, Габи обращалась теперь ко всем.— Все деритесь! Или мы начнем стрелять!

— Морали нет! Добра нет! — выкрикивали Гуго и Пеппи.— Все вранье! Сражайтесь, свиньи! Да здравствует анархия! Да здравствует мировая революция! Долой мирное сосуществование!..

Хиппи выдохлись, и все услышали стук пишущей машинки. Света бешено барабанила по клавишам. Вдруг остановилась, стало тихо, и Света попросила хиппи:

— Повторите, пожалуйста, ваши чудные формулировки.

Хиппи уставились на Свету.

— Слышал? — Пеппи толкнул Гуго в бок.— Советская девочка, по-моему, над нами смеется?

— А мы ее защищали! — сокрушенно вздохнул Гуго.

Они подошли к Свете. Пеппи был мрачен.

— Мы ее выпорем, как ты думаешь?

Пеппи снял толстый ремень.

Пассажиры замерли.

— Повернись к нам спинкой,— ласково попросил Свету философ Гуго. В руке он держал пистолет.

— Оставьте ее,— приказала Габи.— С марксистами драться пока не будем.

Но Гуго не послушался и рванул Свету за плечи. А его в этот момент схватил за ворот Альберто и отшвырнул к стене.

— Подонки! — вырвал Чухнин ремень из рук Пеппи.— Посмотрите,— крикнул он пассажирам, указав на Альберто.— Все посмотрите сюда. На него.

Альберто стоял молча, скрестив руки на груди.

Выражение лиц пассажиров менялось, они начинали понимать смысл происходящего.

— А кто ведет самолет?! — с тревогой спросил чиновник ЮНЕСКО.

— Никто,— спокойно ответил Альберто.— Я включил автопилот. Но в любой момент нас могут сбить. Сознательно или по ошибке.

— Так чего же вы здесь стоите? — закричал краснолицый господин.

Мальчик и девочка тихо плакали.

Стюарт уронил голову на руки.

Габи растерялась. Она смотрела на Альберто широко открытыми глазами.

— Отдайте оружие,— сказал Альберто,— и я веду самолет дальше.

Псы в грузовом отсеке жалобно скулили. Их клетки были перевернуты. На мокром полу валялись плоские мертвые рыбы.

Хлопала никелированная дверь туалета. Габи рвало. Ее худые плечи вздрагивали от глухих рыданий.

В салоне на ящике лежали автомат и пистолеты. Позади стояли, опустив лица, Пеппи и Гуго.

Пассажиры смотрели на оружие, словно завороженные страхом и новыми сомнениями.

— Кому отдать это? — спросил чиновник ЮНЕСКО.— Кому мы можем доверить оружие?

— Доктору,— сказал Альберто.

— Доктору, доктору,— раздались голоса.

— Он заинтересованное лицо,— угрюмо бросил Палмер.

— Это безумие! — прошептал Стюарт.

Бритоголовый молодой человек вынул из кармана бомбу и положил ее у ног Клео. Молчаливый американец и Туан-Хонг поглядели на бомбу.

Чухнин протянул Свете автомат и пистолеты.

— Отнесите.

Десятки глаз следили за ней, когда она шла к бару. Палмер посторонился.

Света положила оружие рядом с бомбой. Опустилась на край дивана.

Альберто повернулся и пошел в пилотскую кабину.

Со смешанным чувством надежды и сомнения смотрели пассажиры на трех женщин и на оружие, которое лежало между ними.

Молчаливый американец взял в руки бомбу, вывинтил взрыватель и бросил бомбу бритоголовому.

Тот ловко ее поймал, продолжая странно и задумчиво улыбаться.

Затем американец вынул из автомата и пистолетов касеты с патронами, высыпал их в коробку из-под ампул с новокаином и, чувствуя на себе взгляды пассажиров, не торопясь направился к ящичку для медикаментов. Ящичек был вделан в перегородку около двери, ведущей в гардероб.

Американец положил коробку в ящичек, запер его на ключ и вернулся к женщинам. Глядя на них, он секунду поколебался и протянул ключ Свете.

— Я ... компромисс?— спросила Света.

— Нет,— ответил американец.— Просто во Вьетнаме быстро взрослеют.

— Я тоже была во Вьетнаме.

— Я знаю. Мне сказала Туан-Хонг. Поэтому спрячьте этот ключик подальше.

Сжимая ключик в руке, Света подошла к Чухнину. Он перевязывал Клео. Света села возле него, прижалась плечом к его спине.

— Где вы живете в Москве?

— На Сретенке,— наполняя шприц, ответил Чухнин.

— Это правда?

— Что правда?

— А я на Колхозной площади. Это совсем рядом. Совсем рядом...

Света говорила очень тихо, а в глазах ее стояли слезы. Чухнин обернулся. На них смотрели пассажиры.

— Света!...

— Пусть. Мы такие же люди. Только мы можем проснуться. У нас другая жизнь. У нас есть надежда.

Глубоко внизу, во тьме ночи рвались снаряды.

Временами загорались и надолго повисали над землей осветительные ракеты.

Альберто видел через стекло их бледное томительное пламя. Кресло второго пилота было свободным — парень в белом кителе исчез.

— Куда мы летим? — послышался голос Стюарта.— Куда летит этот мир? Вы знаете?

— В Легу,— отозвался Альберто.

Стюарт положил на пустое кресло пачку денег:

— Здесь три тысячи долларов. Попытайтесь сесть в Леодезии.

— Это невозможно,— сказал Альберто.

— Вот еще две тысячи,— бросил на кресло деньги седой краснолицый господин.— Ради всего святого, ради моих детей!

— Я это уже слышал,— сказал Альберто.

— Ведь мы ничего не знаем, что происходит на земле. В Леге нас могут интернировать. Я прибавлю еще тысячу.

Позади себя краснолицый увидел Палмера. Он уселся в кресло второго пилота и вынул бумажник.

— Десять тысяч против восьми. Меня устраивает Лега.

— Вы сели на наши деньги,— саркастически заметил Стюарт.

— Негодяй! — прохрипел краснолицый господин.— Нас могут сбить. Мы можем оказаться в плену.

— Нас всюду могут сбить,— возразил Палмер.

Стюарт пытался стащить его с кресла.— Под вашим задом наши деньги, слышите, вы?!

— Это меня вполне устраивает,— прорычал Палмер, отбиваясь от англичанина и краснолицего бамбуковой палкой.

Но тех уже теснили загорелые старики.

— В Банго! — кричали они.— Нас обязаны доставить в Банго! Там наш консул...

— Болваны! — хрипел Палмер, отшвыривая от себя Стюарта.— У нас не хватит горючего. Банго бомбят. Или вы ничего не знаете?!

Теперь кричали все.

— В Легу! Нет! В Банго! Там нельзя сесть! В Легу! Ни в коем случае! В Леодезию! Нас там арестуют как заложников! Лучше свернуть на запад, к океану! У меня дети! Только в Легу! Мы не хотим, чтобы нас схватили черные! В Легу! Нас расстреляют! Вот деньги! Вот еще! Вот, вот! Возьми у нас деньги!..

Они отталкивали друг друга от Альберто. Вырывали деньги. Началась свалка. Джентльмены дрались.

— К партизанам! К партизанам! — надрывался в дверях кабины философ Гуго, ловя ртом кредитки.

Кредитки летали над головами сражающихся. Их разбрасывал бритоголовый в смеющейся маске. Кабина наполнялась клубами пара, но этого никто не замечал.

Хлопала дверь туалета, в котором Пеппи успокаивал Габи, прижавшуюся лицом к вибрирующей никелированной стене.

— Мы слякоть! Дерьмо! — повторяла Габи.— В нас ничего нет, кроме трусливых кишок!..

— Давай я тебя приведу в порядок, девочка.— Пеппи повернул ее к себе лицом, нежно поцеловал и стал губной помадой подрисовывать ей рот, глаза, брови, потом обе щеки Габи украсил кругами, и в них вписал какие-то буквы.— Свиньи содрогнутся, девочка. Они нас принимают за глупых кротких хиппи. Но мы переменились. Ты согласна со мной?

Теперь он держал ее за бедра, а она превращала физиономию Пеппи в маску дикаря.

— Нет, Пеппи, нет, мы дерьмо.— Она тоже говорила с ним ласково.— У свиней есть жадность. У красных — воля. У нас только тошнота. Меня здорово вывернуло сейчас, Пеппи.— Он поцеловал ее в шею, оставив след краски. Она продолжала: — За нами никто не пойдет. Люди идут за теми, кто понимает не только себя, кто любит детей, не только тело потаскухи, вроде меня.— Она плакала. На нее глядело страшновато раскрашенное лицо Пеппи.— Но пусть свиньи содрогнутся!

— Прекратите! — кричал Альберто.

Вокруг него бушевала война. Война бушевала со всех сторон — в пилотской кабине и на земле.

В странном тумане, который все сгущался, летали кредитки, и люди избивали друг друга, хрипели и кусались, катались по полу, натыкались на тело мертвого пилота, накрытого плащом.

Иногда по ошибке они били мертвого.

Псы в опрокинутых клетках опять истошно лаяли. Рушились на старика и Рикардо чемоданы.

Самолет бросало из стороны в сторону.

— Убирайтесь все отсюда, если не хотите, чтобы мы врезались в землю! — крикнул Чухнин, ослепленный вспышкой блица.

На лицо мертвого пилота, как птица, опустилась десятидолларовая кредитка.

Сражающиеся постепенно приходили в себя, мрачно озирались среди белесой мглы. Сидя на корточках возле мертвого, собирали смятые деньги.

Стюарт побрел к выходу. За ним — Палмер и краснолицый господин.

Вдруг Стюарт в ужасе остановился.

В дверях стояли Габи и Пеппи с раскрашенными лицами.

Они стояли молча. Вокруг был туман.

— Мы прибыли в ад? Или мы еще куда-то летим? — Палмер сохранил самообладание. Он спросил Чухнина:— Как вам нравятся эти рожи среди дьявольских испарений?

— Пулей пробило обшивку,— послышался голос Альберто.— Просачивается воздух.

— А-а-а! — протянул Палмер.— До посадки мы еще успеем задохнуться... если нас не собьют?

— Вы задохнетесь рано или поздно в собственном доме,— сказал Гуго.

Габи и Пеппи молчали. Лица их были страшны.

Старые мужчины в изорванных рубашках смотрели на них из тумана.

Тени земного мира растаяли. Пленка в бабине кончилась.

...Встает солнце, освещая пустынное поле аэропорта в Леге. Поле изрыто воронками от снарядов. Приближается издали, все нарастая, гул моторов.

Самолет снижается, слепяще поблескивая в утренних лучах.

Самолет сел, тяжело катится.

Огромные мягкие колеса остановились перед взорванным бетоном.

Гул моторов стихает. Доносится из грузового отсека тявканье псов.

А вокруг тишина. Стоят одинокие топливозаправщики и маленькие грузовые автоплатформы, отбрасывая косые длинные тени.

Отворилась дверь кабины, и появился Альберто.

Проснулись пьяные морячки. Весело моргают глазами.

— Уже прилетели?

Альберто сбросил лестницу, спустился вниз. За ним спустились Чухнин и Света. Вокруг ни души.

Альберто подошел к автоплатформе, забрался на шоферское сидение.

Ключ от зажигания торчал в замке.

Альберто завел мотор и подогнал автоплатформу к самолету.

— Значит самолет за вами не прилетел? — спросил Чухнин.

— Нет, — ответил Альберто, — пока не видно.

На бетон спустились Палмер и молчаливый американец. Альберто сказал ему:

— Садись за руль ты.

— Надо посмотреть, что делается в здании аэропорта.— Палмер облокотился о борт платформы, сунул в рот сигару, вторую протянул молчаливому соотечественнику.— Мы американцы и должны держаться вместе. Верно я говорю?

— Я дезертир. А за сигару спасибо.

Стюарт, его жена и другие пассажиры прильнули к иллюминаторам. Выходить, видимо, они боялись.

Альберто и Чухнин снова поднялись в кабину. Их ждала Туан-Хонг.

Отворилась дверь в хвостовой части, и на землю спрыгнул парень в белом кителе. Не оглядываясь, он опрометью побежал в сторону аэропорта.

— Догоните его! — крикнула появившаяся в дверях белокурая стюардесса.— Догоните его! Он помогал убийцам!

Молчаливый американец включил зажигание, дал газ и помчался на автоплатформе вслед за беглецом.

Парень был уже далеко. Он умел бегать.

Автоплатформа петляла между воронками.

Возле самолета теперь стояли носилки. На них лежала Клео. Туан-Хонг сидела перед ней на корточках. Чухнин, Света, чиновник ЮНЕСКО и стюардессы ждали, следя за погоней.

Следили за погоней пассажиры, прижавшись к толстым стеклам.

Завизжали тормоза. Автоплатформа чуть не опрокинулась в глубокую воронку.

Молчаливый американец высунулся из шоферской кабины.

Парень в белом кителе скрылся за деревьями.

— Можно сойти с ума! — воскликнула в дверях самолета жена Стюарта.— Опять мы чего-то ждем и ничего не происходит!

Американец развернул автоплатформу и повел ее обратно к самолету.

— Вы представитель международной организации, — сказал Стюарт чиновнику ЮНЕСКО, стоявшему внизу, на бетоне.— Ваш долг обеспечить нашу неприкосновенность. Мы пока останемся в самолете.

— Мы будем молиться,— сказал за спиной Стюарта седой краснолицый господин.— Молиться за вас и за себя, и пусть господь поможем всем нам.

...Носилки с Клео мягко покачиваются. Над раненой женщиной слепящее небо. У ее изголовья Чухнин. Рядом с ним Света, Туан-Хонг и Альберто.

Носилки покачиваются на автоплатформе, которая медленно движется по направлению к аэровокзалу. За машиной шагает, прихрамывая и опираясь на палку, Палмер.

Чуть сзади идут чиновник ЮНЕСКО и стюардессы. Они давно перестали быть воплощением безликого комфорта и соблазна.

Измученная белокурая стюардесса поддерживает свою черную подругу в изодранном мундирчике.

Процессию замыкают хиппи.

Лица Габи и Пеппи раскрашены.

А позади них, метрах в десяти, вытягивая руки и словно задыхаясь от ужасного ветра, шагает, оставаясь на месте, бритоголовый юноша со скрипкой. Его тело, ставшее гибким, как у мима, изо всех сил сопротивляется воображаемому урагану среди солнца и взорванного бетона.

Слышно, как лают в грузовом отсеке самолета псы.

Самолет уже далеко. Он совсем маленький среди пустыни бетонного поля. Слабый ветер едва доносит вой псов.

Чухнин, Света, чиновник ЮНЕСКО и стюардессы входят в здание аэровокзала. За его разбитой стеклянной стеной видны Альберто, Туан-Хонг и Палмер, стоящие возле автоплатформы.

Босые ноги хиппи ступают среди осколков стекла.

Чухнин осматривается, видит вокруг следы поспешного бегства.

Опрокинуты кресла.

На столиках возле стойки стоят недопитые стаканы, тарелки с едой.

Лежит на полу раскрытый чемодан, и ветер шевелит белье и разбросанные вокруг телеграфные бланки.

Бесшумно движется эскалатор. А людей нет.

Работает телетайп, но лента оборвана и кольца ее шелестят на сквозняке.

Вспыхивают и гаснут сигналы в диспетчерской, но их никто не принимает.

Издалека послышался гул. На горизонте появились бронетранспортеры.

Габи и Пеппи сидят на краю дымящейся воронки и молча смотрят на приближающиеся военные машины. Позади них стоит Палмер, опираясь на палку. Он ждет.

За простреляннымн стеклами видны лица Чухнина и Светы.

— А могли бы мы встретиться в Москве,— тихо произносит Чухнин,— на Сретенке... И даже не заметить друг друга. Но я почему-то согласился лететь в Африку... А вас сжигал азарт. И мы прожили странную ночь... или целую жизнь, и что бы не случилось теперь...

— Нет!... — сдерживая слезы, встряхивает головой Света

— Мы никогда не забудем этой нашей жизни.

— Нет!...— повторяет Света.

— И всего, что мы узнали о людях... и о себе...

Возле них возник чиновник ЮНЕСКО, сказал:

— Мы все связаны смертельной опасностью. Мы все ... все дети страдающей земли.

— Вы уверены, что дети земли не изменились?— спросил его Чухнин.

— Наверное,— ответил чиновник,— мы

лучше узнали друг друга...

— Кто?— спросил Чухнин.

— Мы,— попыталась улыбнуться Света.— Вы тоже открытие для меня, Глеб Александрович.

Бронетранспортеры двигались к аэропорту с юга. Впереди них шла открытая легковая машина. В ней лежал, вытянувшись во весь рост африканец в военной форме, но без погон. В руке он держал микрофон и передавал распоряжения. Сидящий рядом с ним адъютант смотрел в бинокль.

— Вижу Альберто,— сказал адъютант.

— Бронетранспортерам остановиться! — скомандовал в микрофон африканец.— Заглушить моторы.— Он попытался приподняться, но голова его снова упала на брезентовую надувную подушку.— Поезжай медленно,— приказал он шоферу.

Легковая машина и автоплатформа двигались навстречу друг другу.

Шли за автоплатформой Чухнин, Света и чиновник ЮНЕСКО.

Старался не отставать Палмер.

Хиппи по-прежнему сидели на краю воронки.

Наконец машины сблизились и остановились рядом.

Альберто перегнулся через борт легкового автомобиля и отдал честь африканцу с микрофоном.

— Товарищ Ханго!

Чухнин и Света посмотрели на Клео и снова перевели взгляд на африканца, вытянувшегося на подушках, накрытых солдатским одеялом.

Не имея сил подняться, Клео протянула руку, и рука ее повисла между бортами машин.

Преодолевая боль, Ханго выбросил за борт свой локоть и поймал пальцами руку Клео.

Палмер жевал сигару. Он ждал.

Молчали хиппи. Издали доносился вой псов.

Посреди бетонного поля бритоголовый играл на скрипочке. Играл для себя. Прислушиваясь к нежной завораживающей мелодии. Вдруг мелодия оборвалась. Бритоголовый сунул под мышку смычок и вынул из кармана бомбу. Странно улыбаясь, он поглядел на нее и разжал пальцы — бомба упала на бетон. Бритоголовый толкнул ее ногой. Бомба покатилась. Бритоголовый толкнул бомбу другой ногой.

Наигрывая снова на скрипочке, он медленно гнал бомбу среди воронок в глубину бетонного поля. Как мяч. Как мальчишка футбольный мяч.

Света смотрела ему вслед.

— Если бы!..— вздохнула Света и поглядела на Чухнина.

— Да,— улыбнулся Чухнин.

Бритоголовый гнал бомбу к горизонту.

— Прежде надо переделать мир...

Чухнин нагнулся над Ханго.

Они молча изучали друг друга.

— Я должен взять на себя ответственность...— наконец тихо сказал Чухнин.

— А я доверить вам...

— Свою жизнь,— прошептал Чухнин.

Ханго ткнул себя в грудь.

— Ваш пациент.

Руки Ханго и Клео все еще были сцеплены, а вдалеке бритоголовый гнал бомбу.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Вид на жительство», 9 ч.

Авторы сценария С. Михалков, А. Шлепянов. Режиссеры-постановщики О. Гвасалия, А. Стефанович. Главный оператор Ю. Сокол. Главный художник А. Брусиловский. Композиторы Л. Гарин, Г. Гаранян. Звукооператор В. Лагутина.

В главных ролях: А. Филозов, В. Федорова, Л. Оболенский, И. Сергеева, Л. Недович, В. Сапожнин, А. Ильин, Н. Волк-Леонович, В. Зайцев, А. Эскола, В. Горденев, М. Садкович.

«Город на Кавказе», 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Бердичевский. Главный оператор Б. Нестерчук. Главный художник В. Щербак. Композитор С. Томин. Звукооператор В. Костельцев.

В главных ролях: О. Ефремов, Т. Самойлова, Е. Васильева, Г. Юматов, Ж. Болотова, Ю. Назаров, В. Титова, М. Тетерина, В. Шульгин, Г. Саакян, И. Столяр, С. Томин, Е. Вересова, В. Уральский, Л. Крылова, А. Микишев, А. Шалашвили, О. Кадыков, В. Шутов.

«Путина», 9 ч.

Авторы сценария А. Донатов, Е. Митько, Р. Райгородецкий. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Главный оператор А. Харитонов. Главный художник М. Богданов. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Л. Булгаков.

В главных ролях: Л. Лужина, В. Ивашов, Н. Яковлева, А. Соловьева, Ю. Шумейко, А. Иричев, Н. Граббе, В. Агафонов, Н. Бадин.

«Пятьдесят на пятьдесят», 9 ч.

Авторы сценария И. Иров, З. Юрьев. Режиссер-постановщик А. Файнциммер. Главный оператор Э. Гулидов. Главный художник Г. Турылев. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Г. Коренблюм.

В главных ролях: В. Лановой, И. Скобцева, В. Осенев, И. Ледогоров, Н. Величко, М.Погоржельский, Г. Юдин.

«Точка, точка, запятая...», 9 ч.

Автор сценария М. Львовский при участии А. Митты. Режиссер-постановщик А. Митта. Главный оператор Р. Веселер. Главный художник И. Пластинкин. Композитор Г. Гладков. Звукооператор А. Ерухимович.

В главных ролях: Сережа Данченко, Миша Козловский, Оля Рыжникова, Юрий Никулин, Заза Киквидзе, Марина Щербова, Люда Сухова, Андрей Васильев, Е. Перов, Е. Герасимов, В. Заманский, Ж. Прохоренко, Т. Никулина, Н. Селезнева, К. Страчук.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«А зори здесь тихие...» (по одноименной повести Б. Васильева), 1-я серия — «Во втором эшелоне», 10 ч., 2-я серия — «Бой местного значения», 9 ч.

Авторы сценария Б. Васильев, С. Ростоцкий. Режиссер-постановщик С. Ростоцкий. Главный оператор В. Шумский. Главный художник С. Серебренников. Композитор К. Молчанов. Звукооператор И. Строканов.

В главных ролях: А. Мартынов, И. Долганова, Е. Дропеко, Е. Маркова, О. Остроумова, И. Шевчук, Л. Зайцева, А. Мещерякова, Н. Емельянова, А. Чернов.

«Печки-лавочки», 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Шукшин. Главный оператор А. Заболоцкий. Главный художник П. Пашкевич. Композитор П. Чекалов. Звукооператор А. Матвеенко.

В главных ролях: Л. Федосеева, В. Шукшин, В. Санаев, Г. Бурков, З. Гердт, И. Рыжов, С. Любшин, В. Захарченко, Е. Уварова, Л. Малышева, Л. Соколова, В. Филиппов, А. Локтев, Ю. Филимонов, В. Куценко.

Киностудия «Ленфильм»

«Ижорский батальон», 9 ч.

Авторы сценария С. Давыдов, О. Шестинский, Г. Казанский. Режиссер-постановщик Г. Казанский. Главный оператор В. Бурыкин. Главный художник С. Малкин. Композитор Н. Симонян. Звукооператор И. Вигдорчик.

В главных ролях: Виктор Жуков, Ирина Юревич, Сергей Приселков, Борис Чирков, Сергей Плотников, В. Корзун, В. Яковлев, Л. Неведомский, Г. Селянин, Г. Куликов, И. Кондратьева, М. Храбров.

«Учитель пения», 9 ч.

Автор сценария Э. Брагинский. Режиссер-постановщик Н. Бирман. Главный оператор А. Чиров. Главные художники В. Волин, Е. Гуков. Композитор В. Баснер. Звукооператор Б. Хуторянский.

В главных ролях: А. Попов, Л. Иванова, И. Алферова, К. Кошкин, Е. Евстигнеев, Л. Аринина, А. Демьяненко, Г. Штиль, Мила Васютинская, Игорь Богданов, Миша Ерохин, Андрюша Дмитриев, Стасик Трифонов, Яша Степанов, Вадик Симонов.

Киностудия «Ленфильм». (СССР) — «Барандов» (ЧССР)

«Игрок» (по одноименному роману Ф. М. Достоевского), 10 ч.

Автор сценария М. Ольшевский. Режиссер-постановщик А. Баталов. Главный оператор Д. Месхиев. Главный художник И. Каплан при участии Богумила Кулича. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор А. Зверева.

В главных ролях: Николай Бурляев, Татьяна Иванова, Любовь Добржанская, Всеволод Кузнецов, Итка Зеленогорска, Василий Ливанов, Александр Кайдановский.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Только ты» (по мотивам оперетты И. Дунаевского «Белая акация»), 9 ч.

Авторы сценария В. Масс, Е. Шерстобитов. Режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Главный оператор М. Черный. Главный художник П. Слабинский. Композитор Б. Клур. Звукооператор Н. Трахтенберг.

В главных ролях: И. Борисова, Н. Соловьев, Г. Стеценко, С. Мишулин, С. Сибель, Ф. Пантюшин, Н. Гаврилов, Г. Нехаевская, А. Милютин, А. Гай.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко (СССР)—«Филмски студио Титоград» (СФРЮ)

«Наперекор всему», 8 ч.

Автор сценария Никола Вавич. Режиссер-постановщик Юрий Ильенко. Главный оператор Вилен Калюта. Главный художник Анатолий Мамонтов. Звукооператор Л. Вачи.

В главных ролях: Владо Попович, Лариса Кадочникова, Иван Миколайчук, Дара Джурашкович, Борис Хмельницкий, Бора Беговић, Велько Мандић, Богдан Ступка, Петр Перишић, Лев Перфилов, Мусия Божович, Саша Рогановић, Владимир Шакало, Драгица Томас, Владимир Волков, Федор Панасенко, Василий Симчич, Валерий Лущевский, Юрий Дубровин.

Рижская киностудия

«Танец мотылька», 10 ч.

Автор сценария З. Скуиньш. Режиссер-постановщик О. Дункерс. Главный оператор М. Звирбулис. Главный художник Г. Земгалс. Композитор Р. Паулс. Звукооператор И. Яковлев.

В главных ролях: Б. Оя, А. Кайриша, В. Артмане, Э. Радзиня, К. Себрис, М. Хижняков.

Свердловская киностудия

«Димка», 2 ч.

Автор сценария режиссер-дипломант ВГИКа В. Живолуб. Главный оператор С. Гаврилов. Звукооператор Б. Берестецкий.

В главных ролях: Юра Мигалин, К. Степанков, Ю. Николаенко, С. Гаврилова.

Киностудия «ТаллинФильм»

«Дон-Жуан в Таллине» (по пьесе С. Алешина «Тогда в Севилье»), 7 ч

Автор сценария С. Алешин. Режиссер-постановщик А. Крууземент. Главный оператор М. Дороватовский. Главный художник Мари-Лийз Кюла. Композитор О. Эхала. Звукооператор Х. Лянеметс.

В главных ролях: Г. Виркава, Л. Ульфсак, Ю. Соостер, Я. Таммлехт, С. Сооняэр, А. Эскола, И. Куберская, М. Ару, С. Рулли.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Незадачливые похитители», 7 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Горделадзе. Главный оператор Г. Чиладзе. Главный художник В. Арабидзе. Композитор Г. Цабадзе. Звукооператор Т. Нанобашвили.

В главных ролях: Х. Котрикадзе, Г. Авалишвили, Г. Перадзе, В. Кухианидзе, Г. Лежава, В. Кахниашвили, Г. Геловани, Л. Дзиграшвили, Ш. Даушвили, Н. Мачавариани, А. Бакрадзе.

«Перед рассветом», 7 ч.

Автор сценария Р. Чеишвили. Режиссер-постановщик Г. Мгеладзе. Главный оператор Ф. Высоцкий. Главный художник Д. Лурсманишвили. Композитор Н. Вацадзе. Звукооператор Т. Нанобашвили.

В главных ролях: Г. Пирцхалава, Т. Арчвадзе, Т. Нариманидзе, М. Цховребова, Л. Пилпани, К. Сакандлидзе, И. Хвичиа, З. Кверенчхиладзе, Г. Гоцирели, Г. Бадридзе, Т. Талаквадзе, С. Багашвили, Ю. Зоидзе.

Киностудия «Казахфильм»

«Лесная баллада» (по мотивам повести А. Шарипова «Дочь партизана»), 8 ч.

Авторы сценария А. Шарипов, А. Витензон. Режиссеры-постановщики Н. Жантурин, Цой Гук Ин. Главный оператор А. Кастеев. Главный художник И. Карсакбаев. Композитор С. Мухамеджанов. Звукооператор Н. Перебаскина.

В главных ролях: Б. Ержанова, Н. Сергиевская, Я. Овчуков, Д. Ильченко, Е. Авакова, О. Мусабеков, А. Чеботарев, В. Струков, Д. Нетребин, И. Боголюбов, А. Павлов.

Киностудия «АрменФильм» имени Амо Бек-Назарова

«Памятник», 2 ч.

Автор сценария Г. Арутюнян. Режиссер-постановщик А. Мкртчян. Главные операторы Ж. Вартанян, А. Миракян. Главный художник А. Шакарян. Композитор Д. Тер-Татевосян.

В главных ролях: Ф. Мкртчян, А. Арзуманян, А. Айвазян, Г. Арутюнян.

Киностудия «ТаджикФильм»

«Когда остановилась мельница» (по одноименной повести Ю. Акобирова), 8 ч.

Автор сценария Н. Журавлев. Режиссер-постановщик М. Махмудов. Главный оператор А. Мансуров. Главный художник В. Артыков. Композитор С. Хамраев. Звукооператор Е. Евсеев.

В главных ролях: Д. Умарова, И. Абдуллаев, К. Юлдашев, Д. Касымова, М. Ибрагимова, М. Тахири, Н. Бадин, А. Касымов.

«Тайна предков» (по мотивам повести Н. Якутского «Золотой ручей»), 9 ч.

Авторы сценария Л. Габышев, М. Ходжаев, В. Максименков. Режиссер-постановщик М. Арипов. Главный оператор А. Панасюк. Главный художник В. Артыков. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператоры Ф. Махмудов, А. Шаргородский.

В главных ролях: Д. Ходулов, А. Габренас, Н. Шестакова, А. Васильев, С. Федотов, Т. Конюхова, Г. Склянский, В. Филиппов, Б. Кыдыкеева, Ли Ен Су, А. Мовчан, В. Фоменко, В. Мазур, В. Джураев, В. Барботько.

«Фитиль» № 120 (Всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Туда — сюда» («Центрнаучфильм»). Автор сценария М. Вознесенский Режиссер и оператор Д. Федоровский. Звукооператор В. Лучанинов.

«Клад» («Мосфильм»). Авторы сценария А. Курляндский, А. Хайт. Режиссер-постановщик Л. Марягин. Оператор В. Шейнин. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: М. Пуговкин, А. Панькин.

«Научный подход» (ЦСДФ). Автор сценария, режиссер и оператор. С. Киселев. Звукооператор Ю. Зорин.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 121 (Всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Экспонат» («Союзмультфильм»). Авторы сценария А. Курляндский, А. Хайт. Режиссер А. Каранович. Оператор М. Друян. Художник-постановщик В. Лалаянц. Композитор М. Меерович. Звукооператор Б. Фильчиков.

«Кому это выгодно» (ЦСДФ). Автор сценария и режиссер-постановщик Ю. Егоров. Художник А. Зуев. Звукооператор Ю. Игнатов.

«Покупка» («Мосфильм»). Автор сценария и режиссер-постановщик В. Карен. Оператор Б. Брожовский. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Композитор Н. Минх. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Г. Вицин, М. Пуговкин.

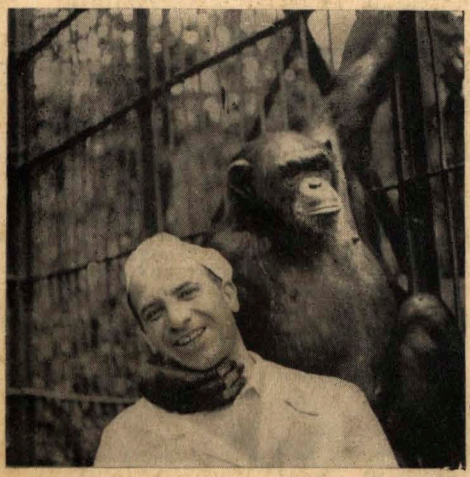
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

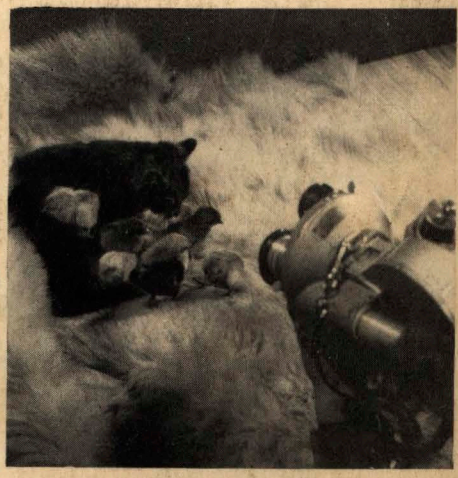
На XXV Международном кинофестивале в Локарно (Швейцария)—«за фильм, который в поэтической форме выражает протест против войны», премии удостоена картина режиссера Х. Нарлиева «Невестка»

На XX Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне (Испания) фильм молдавского режиссера Эмиля Лотяну «Лэутары» удостоен специальной премии жюри «Серебряная раковина» и двух премий национальных общественных организаций — «Атеней Гипускоа» (за художественное воплощение темы) и «Гаксен» (за лучший фильм фестиваля).

На Первом Международном кинофестивале мультипликационных фильмов в Загребе «Гран-при» получила лента режиссеров И. Иванова-Вано и Ю. Норштейна «Сеча при Керженце»

ИСКУССТВО КИНО 1
1973





Кадры из фильмов киностудии «Киевнаучфильм» «Язык животных» и «Думают ли животные?», удостоенных Государственной премии СССР 1972 года

Индекс 70402